que sais-je ?

LA MUSIQUE FRANÇAISE AU XIX^e SIÈCLE

FRÉDÉRIC ROBERT

le point des connaissances actuelles

VILLE D'AURILLAC - MEDIATHEQUE
1000088056

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

ISBN 2 13 044075 4

Dépôt légal — 1re édition : 1963
3e édition refondue : 1991, août

© Presses Universitaires de France, 1991
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

INTRODUCTION

Le premier « Que sais-je ? » ayant trait à la musique française était celui de Claude Rostand sur *La musique française contemporaine* édité en 1952. Il avait pour point de départ les compositeurs nés après 1885 et qui débutèrent donc après ou peu avant la mort de Debussy (1918). En 1960 et 1961 parurent, tour à tour, les volumes de Jean-François Paillard sur *La musique française classique* et de Bernard Gagnepain sur *Moyen Age et Renaissance de la musique française*. Il restait donc à évoquer *La musique française au XIX^e siècle*, c'est-à-dire depuis la Révolution française jusqu'aux musiciens nés avant 1885[1] et dont la carrière se sera prolongée — quand elle ne se sera pas épanouie, dans le cas, par exemple, d'Albert Roussel — après la Grande Guerre 1914-1918 — voire au-delà de la deuxième guerre mondiale. On nous confia la rédaction de ce volume qui fut publié en 1963. Sa deuxième édition, de sept ans postérieure, ne comportait que des rectifications de détail. Mêmes remarques pour le premier et les deux derniers chapitres de cette troisième édition. Il en va un peu différemment pour le premier tiers du XIX^e siècle et les quelque soixante-cinq années reliant la création de la *Symphonie fantastique* de Berlioz (1830) à celle du *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy (1894).

1. Dans nos éditions précédentes nous avions fait exception pour Lili Boulanger (1893-1918) et Pierre Menu (1896-1919) auxquels, cette fois, nous ferons seulement allusion, des compositeurs nés avant 1885 ayant, en revanche, trouvé place et que nous n'avions pas mentionnés.

Ces périodes sont alors présentées — en partie tout au moins — sous un éclairage nouveau, compte tenu des acquits considérables de la musicologie étrangère aussi bien que française. Faut-il ajouter que nous leur avons joint nos propres réflexions ?

Avant 1789, la musique était plus étroitement liée qu'aucun art, par ses manifestations principales et son organisation matérielle, à l'Ancien Régime. A partir de la Révolution française, elle va subir pendant trois quarts de siècle les fluctuations d'une société nouvelle revêtant des formes tour à tour autoritaires ou libérales. A maintes reprises, l'évolution de la musique aura été, comme aux siècles précédents, dictée d'en haut : à titre d'exemples Bonaparte ou l'Impératrice Eugénie auront imposé leurs goûts et par là même favorisé plus particulièrement certaines formes d'expression, limité ou accentué certaines influences extérieures. Il ne faudrait pas négliger pour autant les rapports, posés avec une acuité particulière sous la Révolution, de l'artiste et du public. Toutefois, nous n'avons fait qu'effleurer la chanson populaire, c'est-à-dire la chanson de terroir d'origine *rurale* et la chanson *citadine* qui lui a succédé au XIX^e^ siècle — ses interférences avec la musique que nous étudions ici ayant été purement accidentelles, du moins jusqu'en 1914[1]. Nous avons mentionné, par contre, des compositions étrangères sur paroles françaises, notamment celles qui, pour mieux s'adapter à notre langue, se sont imprégnées du style de nos compositeurs.

1. Voir dans cette même collection France Vernillat et Jacques Charpentreau, *La chanson française* (n° 1453), et, toujours pour complément d'information : Rémy Stricker, *La mélodie et le lied* (n° 412), Marie-Françoise Christout, *Histoire du ballet* (n° 717), et Frédéric Robert, *L'opéra et l'opéra-comique* (n° 278).

PREMIÈRE PARTIE

DES LUMIÈRES AU ROMANTISME

Chapitre I

LA RÉVOLUTION FRANÇAISE (1789-1799)

La Révolution française provoqua une transformation politique et sociale si radicale que tout à la fois elle imposait une modification des moyens d'expression et appelait une nouvelle esthétique. Celle-ci fut forcément plus lente à se former ; son élaboration ne pouvait d'ailleurs être qu'imparfaite chez des compositeurs qui, en raison de leur âge, quelle qu'ait été leur adhésion au nouveau régime, au nouvel idéal, subirent le poids de leur passé ; celui-ci eut très souvent raison de leur talent — aucun d'eux n'ayant réellement du génie. En fin de compte, ils ne se sont guère détachés *tout à fait* de leur formation première. D'où ce mélange fréquent et parfaitement compréhensible de l'ancien et du nouveau ; d'où ces nombreuses compositions d'un style peu approprié aux paroles. Cette remarque vise surtout les musiciens qui avaient atteint, voire dépassé, la cinquantaine en 1789, tels Gossec (né en 1734), ancien disciple de Rameau au service de La Poupelinière, ou François Giroust (né en 1738), ex-maître de la Chapelle royale et auteur de la *Messe du sacre de Louis XVI*. Elle s'applique déjà moins à Cherubini, Lesueur (nés en 1760) ou Méhul (né en 1763) qui atteignirent en général à des accents plus neufs et plus valables ; elle ne concerne pratiquement plus Catel (né en 1773), élève de Gossec, à qui l'on doit des pages plus remarquables encore et dont les débuts remontent véritablement à la Révolution.

Appliqué aux arts, le mot révolution prête facilement à équivoque. S'il y eut une *révolution* dans la musique, ne se produisit-elle pas dans les mœurs, dans les rapports de l'artiste et de son public, davantage peut-être que dans la création proprement dite ? On peut définir le caractère révolutionnaire d'une partition soit par la nouveauté du style, soit par les sentiments qui l'animent. Telle composition de Gossec, révolutionnaire convaincu, sera plus imprégnée de l'idéal républicain que telle autre, cependant plus originale, de son cadet Cherubini, habile opportuniste. On devine aisément la complexité du problème, problème social et profondément humain, dont l'importance n'a pas toujours été clairement discernée par les historiens et les critiques, même les plus ouverts à cette période de notre histoire musicale. On ne saurait pourtant le négliger si l'on veut juger aussi objectivement que possible ce répertoire qui fut dénigré après avoir été loué lors de ses premières exhumations à l'occasion du centenaire. Même si l'on affirme que ses virtualités l'emportent sur ses réussites, force est de reconnaître qu'il constitue un ensemble *unique* à ce jour dans les annales de *toutes* les révolutions[1].

Origines et antécédents des musiques civiques

« ... Le moment semble venu, écrit *Le Mercure* en 1779, d'exciter les musiciens à abandonner les routes battues et à en chercher de nouvelles pour étendre les limites de l'art. » A la veille de la Révolution, la musique, où prédominent les formes vocales, s'efforce d'élargir son audience. Elle recherche, sous l'influence des philosophes et des encyclopédistes, une expression toujours plus proche de la réalité ; le sentiment religieux y fera place au sentiment civique. Lorsque *Le Mercure* affirme en 1783 que « les motets n'excitent plus d'intérêt », il se borne à constater un fait déjà ancien : la désaffection croissante pour les sujets mythologiques ou sacrés. Encouragé par l'homme de lettres italien Boretti, mais aussi, sans doute, par son ami Diderot, Philidor montrait le chemin des hymnes patriotiques avec son poème lyrique *Carmen Saeculare* (1779). Cet oratorio profane, exaltant les vertus et la grandeur romaines, allait être encore exécuté en 1798. La Laurencie fait justement remarquer que cette ode, dégagée quant à l'esprit de toute religiosité et visant ainsi à un nouvel et plus vaste

1. C'est donc le seul aspect de la vie musicale pendant l'ère révolutionnaire que nous abordons ici. Pour tous les autres, on se reportera à *La vie musicale sous la Révolution* d'Adélaïde de Place, une des meilleures parmi les innombrables publications musicologiques parues en 1989 à l'occasion du bicentenaire.

auditoire, restreint en fait ce dernier par le choix de poèmes d'Horace, susceptibles d'être seulement compris de quelques initiés, la nécessité de traiter en langue *française* de sujets empruntés à l'actualité *immédiate* se fera de plus en plus nettement sentir. En 1785, La Dixmerie parle un langage bien prophétique quand il se demande[1] si on ne pourrait pas inscrire au programme des concerts des « morceaux dans le genre héroïque, morceaux où l'on rappellerait certains événements glorieux à la Nation et chers à son souvenir ». Or, cette même année, le Concert Spirituel affiche entre des oratorios une *Ode sur la mort du duc de Brunswick*.

Après la prise de la Bastille (14 juillet 1789), la musique jouera le rôle même entrevu par les philosophes et les futurs hommes politiques de la Révolution ; comme la poésie de Marie-Joseph Chénier ou la peinture de David, elle stimulera et traduira les sentiments patriotiques des foules en frappant leur imagination et leur sensibilité.

Les fêtes et chants de la Révolution française

1. **1790-1792.** — A l'époque de « La Nation, le Roi, la Loi », la musique a encore recours aux textes religieux traditionnels, mais la foi qui l'inspire a déjà changé de caractère. En témoignent le *Te Deum* de Gossec, exécuté au Champs-de-Mars pour la Fête de la Fédération (14 juillet 1790) ou le *De Profundis* (1792 — perdu) de Catel. La nécessité de répondre aux commandes dans les plus brefs délais explique que beaucoup d'hymnes ne sont, comme la majorité des chansons, que des airs connus dont on a simplement changé les paroles. Celles de l'*Hymne à la Liberté* (*Veillons au Salut de l'empire*, 1791), qui deviendra le chant officiel napoléonien, sont adaptées à un chœur de l'opéra-comique *Renaud d'Ast* (1787) de Dalayrac ; celles de *La Carmagnole* ont été écrites sur une contredanse, celles du *Ça ira* sur un carillon...

Pour remplacer des institutions musicales de l'Ancien Régime qui avaient cessé leurs activités à partir de 1789, de nouvelles furent presque aussitôt créées comme l'Ecole municipale de Musique fondée par Bernard Sarrette avec le concours d'anciens

1. *Lettre sur l'état présent de nos spectacles.*

musiciens des Gardes françaises. Devenu en 1792 l'Ecole gratuite de Musique de la Garde nationale, cet établissement prenait quelques mois plus tard le titre d'Institut national de Musique avant d'adopter définitivement en 1795 celui de Conservatoire national de Musique et de Déclamation. De son côté, l'Académie royale de Musique est en complète réorganisation ; elle renouvelle son répertoire par la représentation scénique d'hymnes comme *L'Offrande à la Liberté* (1792) de Gossec, où figure la première orchestration de *La Marseillaise*, ou d'ouvrages mi-lyriques mi-chorégraphiques inspirés par les événements du jour tels *Les Rigueurs du Cloître* d'Henri Berton (1790) ou *La Rosière républicaine* de Grétry (1794).

2. **1792-1794.** — Après la proclamation de la République, on assiste, avec l'organisation des « Fêtes Nationales », à la naissance d'une véritable « liturgie civique » destinée à suppléer au culte catholique ; son « ordinaire » se compose d'hymnes à la Raison, à l'Etre Suprême, à l'Agriculture, à l'Hymen... et son « propre » — d'un intérêt bien supérieur — d'hymnes célébrant au jour le jour les événements joyeux ou graves. Le peuple, qui participe toujours plus aux affaires de l'Etat, n'est plus seulement auditeur ou spectateur, mais chanteur, sinon acteur. Ainsi, pour la préparation de la Fête à l'Etre Suprême, tous les musiciens, compositeurs ou interprètes, appartenant à l'Institut national de Musique, se rendirent dans leurs sections de Paris pour faire répéter les choristes amateurs volontaires et désigner parmi eux les plus susceptibles de participer à cette manifestation grandiose et sans précédent. L'hymne de Gossec, composé pour la circonstance et souvent cité en exemple, nous paraît toutefois moins représentatif de la nouvelle esthétique que, par exemple, l'*Hymne du Panthéon* (1794) de Cherubini, *La Bataille de Fleurus* (1794) de Catel, ou encore — également de Catel — l'*Ode sur le vaisseau « Le Vengeur »* (1795), le plus réussi des hymnes à une voix avec le *Chant funèbre sur la mort du citoyen Féraud* de Méhul (1795). Mais aucune de ces partitions

n'a exprimé l'idéal révolutionnaire avec autant de force que l'immortelle *Marseillaise* (1792), le plus admirable et le plus international des hymnes nationaux. Son auteur, le capitaine Rouget de Lisle (1760-1836), un obscur et médiocre musicien amateur, fut le véritable porte-parole génialement inspiré de la Grande Révolution. Le *Chant du Départ* de Méhul (1794) suscita un enthousiasme égal et son universelle célébrité ne s'est jamais démentie. Pour accompagner les voix en plein air, la nécessité s'imposa très vite de faire appel aux instruments à vent dont l'enseignement prit une grande extension. La « musique militaire » se composait jusqu'alors essentiellement de clarinettes, de cors et de bassons. Son répertoire était presque entièrement constitué de pots-pourris et d'arrangements d'airs lyriques que le *Journal militaire,* publié par Leduc, avait contribué à répandre. Cette formation, désormais qualifiée de « petit orchestre », est reléguée à l'arrière-plan ; elle se bornera à accompagner les hymnes à voix seule ou les « réductions » d'hymnes pour chœur où les voix sont soutenues — et pas toujours obligatoirement doublées ! — par l'ensemble des instruments à vent et à percussion ; parmi ceux-ci apparaissent pour la première fois le tam-tam et le... canon ! L'orgue se joint parfois à cet ensemble imposant et un peu massif. Ainsi l'orchestre d'harmonie prend forme ; il ne subira que de légères modifications au début du XIX^e^ siècle avant la réforme d'Adolphe Sax. En dehors d'ouvertures réinstrumentées pour la circonstance, il exécute des marches militaires ou funèbres (*Marche lugubre* de Gossec, 1790), des pas de manœuvres, des symphonies et ouvertures originales. On pourrait croire qu'il s'agit cette fois d'une simple substitution ; ces allegros de symphonie se signalent davantage par leur instrumentation que par leur style ; l'influence certaine de Haydn n'exclut pas la présence de modulations, d'accents, de rythmes annonciateurs de Beethoven, voire de Berlioz,

avec des harmonies sans transition qui claquent au vent comme les couleurs d'un drapeau.

3. **1794-1800.** — Après le 9 Thermidor, les manifestations musicales populaires prennent un autre aspect ; au lieu d'être célébrées en plein air, elles ont lieu en salle fermée devant un public fatalement restreint, pour ne pas dire choisi. « Avec le 9 Thermidor, la flamme qui avait éclairé les premiers ans de la Révolution s'éteignit. Mais au contact des événements antérieurs, les mœurs avaient pris une empreinte qui ne s'effaça pas sitôt. Malgré tout l'on fut encore en République pendant plusieurs années. Les fêtes civiles continuèrent à être célébrées jusqu'à la fin de ce régime, exprimant à leur manière les dispositions de la conscience nationale, jusqu'au jour où les fêtes religieuses, admises à reprendre leurs anciens états, y mirent fin » (J. Tiersot). C'est par le Concordat (1801) que Napoléon porta le coup de grâce aux « musiques à l'usage des fêtes nationales ». Et cela au moment même où des fresques imposantes, d'un caractère plus nouveau encore, parfois plus monumentales que les précédentes — moins hâtivement écrites aussi —, comme l'*Hymne funèbre sur la mort du général Hoche* (1797) de Cherubini, avec sa remarquable marche funèbre, ou le *Chant national pour le 14 juillet 1800* de Méhul pour trois chœurs et trois orchestres, promettaient une moisson toujours plus riche et dont l'intérêt artistique eût été certainement supérieur.

Leurs prolongements aux XIX^e^ et XX^e^ siècles

Dix ans à peine séparent la *Marche lugubre* de Gossec (1790) du *Chant pour le 1^er^ Vendémiaire an IX* de Lesueur (1800), dix années qui ont vu naître et prendre corps un répertoire original dont la continuation est apparue d'abord à l'étranger avec Beethoven. Certes, les conditions étaient moins favorables à la

maturation qu'à l'improvisation et la composition d'hymnes au jour le jour ressemblait plutôt à la rédaction d'articles de journaux ! Mais faut-il en déduire que les fresques de Méhul, Gossec, Catel, Cherubini ou Lesueur n'ont laissé aucune trace en France avant Berlioz ? Leur conception était trop neuve pour qu'elle engendrât dans l'immédiat des réussites esthétiques absolues. Mais la modification des moyens d'expression et du style qu'elle impliquait s'est reflétée assez tôt au théâtre et dans la symphonie. Le développement de l'orchestre a trouvé une impulsion nouvelle qui s'est prolongée chez Beethoven et après lui pendant tout le XIX^e siècle. La multiplication des vents et la naissance de l'orchestre d'harmonie allaient avoir de telles répercussions qu'on aurait tort de chercher une suite aux hymnes patriotiques dans les seules œuvres obéissant aux mêmes préoccupations. Celles-ci d'ailleurs ont reparu de façon sporadique. Napoléon s'efforça, tout en réintroduisant les Messes et les *Te Deum*, de garder la part des musiques civiques qu'il pouvait détourner à son profit. Mais les cantates profanes, soi-disant héritières des hymnes patriotiques, sont d'une solennité morose et académique. Les journées de 1830 créeront un nouveau climat révolutionnaire inspirant à Berlioz son harmonisation de *La Marseillaise*. Dix ans plus tard, sa *Grande Symphonie funèbre et triomphale* pour harmonie et chœurs réalisera une fusion romantique de Beethoven et des musiciens de la Révolution. Mais cette flambée nouvelle de musique civique enfantée par la Monarchie de Juillet aura été tout éphémère. La reprise d'un *Hymne à la Liberté* de Gossec, envisagée par la Commune (1871), prouva que seules des circonstances favorables donneraient aux hymnes de la Révolution française l'occasion de reparaître et de susciter une musique qui n'en retiendrait pas seulement les côtés extérieurs. Elles allaient se retrouver pendant le Front populaire (1936-1938), quand soufflait à nouveau sur la France l'esprit de la Grande Révolution. A celle-ci auront trait, précisément, les deux réussites culturelles incontestées de cette période : le film *La Marseillaise* de Jean Renoir et la nouvelle musique de scène collective pour *Le 14 Juillet* de Romain Rolland (14 juillet 1936), un authentique hommage musical, cette fois à la Révolution française. Roussel et Kœchlin[1] y participeront avec leurs cadets Auric, Honegger, Ibert, Milhaud et Lazarus.

Le mûrissement des idées nouvelles est toujours long ; l'idéal républicain n'a trouvé d'expression achevée que longtemps après ses premières manifestations. Il suffit pour s'en convaincre de comparer un poème des *Châtiments* avec les paroles de n'importe

1. Voir plus loin p. 117 et 121.

quel hymne — y compris *La Marseillaise !* — ou encore la *Symphonie héroïque* avec les meilleures pages instrumentales de la Première République... Mais ne systématisons pas. Sainte-Beuve, qu'on ne suspecterait guère de sympathies vis-à-vis de la Révolution, considérait que « ... quatre ou cinq strophes de l'*Ode sur le vaisseau « Le Vengeur »* de Lebrun constituent ce que l'époque républicaine a produit de meilleur en poésie ». *La Marseillaise,* reprise par Schumann, Wagner et tant d'autres compositeurs, est restée jusqu'à nos jours l'incarnation sublime de cette même période historique. Celle-ci a vu s'élever à de véritables sommets bien des talents mineurs. « Il ne faut pas faire la part de l'individu trop exclusive, même dans les œuvres individuelles », écrivait Lazare Carnot qui ajoutait, parlant toujours de *La Marseillaise* : « Les grandes circonstances font naître les belles productions et les grandes circonstances sont dues à l'action des masses. » N'y aurait-il que cette *Marseillaise* pour nous communiquer le frisson héroïque, cela suffirait à prouver qu'en art la Révolution pouvait inspirer de grandes choses. Elle entraîna à l'audition et à la pratique musicale un public singulièrement élargi. Mais, au XIX^e^ siècle, l'enseignement musical fut chichement dispensé, la subdivision s'instaura entre la grande musique... et l'autre ! Le public, lui, aussi se morcela. Telle fut l'origine de ce fameux divorce entre l'artiste et l'auditeur, divorce que l'on fait généralement remonter à Beethoven. Mais, avec plus ou moins de conscience, bien des musiciens dont les plus grands ont aspiré jusqu'à nos jours à revivre l'exaltante expérience des membres de l'Institut national.

Chapitre II

VERS LE TRIOMPHE DU ROMANTISME (1800-1829)

Des lendemains de Brumaire à la veille de la Révolution de Juillet, l'Europe est bouleversée par les guerres napoléoniennes et les réactions de la Sainte-Alliance. Mais sa musique est dominée par une incomparable Trinité germanique : Beethoven, Weber et Schubert. Tous trois disparaîtront avant 1830, non sans avoir été déjà brillamment relayés par Mendelssohn. Au firmament de la musique, l'école française immédiatement antérieure à Berlioz peut alors apparaître comme une constellation sans Chariot ni Grande Ourse. Mais n'en dirait-on pas de même pour l'école italienne dont la plupart des maîtres sont polarisés vers la scène et continuent d'essaimer ? Tels — avant Rossini qui se fixera à Paris en 1823 — Paisiello, Ferdinand Paer et Spontini appelés tour à tour à son service par Bonaparte qui affiche ainsi ses préférences au détriment de Cherubini, un immigré de plus longue date. Mais ce Florentin, qui dirigera le Conservatoire de 1817 à sa mort (1842), se sera illustré dans les formes instrumentales aussi bien que vocales, après la mort de Boccherini, quand Clementi lâchait la plume et que l'archet fulgurant de Paganini succédait à celui de Viotti. Mais l'école française conservait tout son prestige, quant à l'enseignement et la technique pour sûr, avec Rodolphe Kreutzer (1766-1831), ami de Beethoven et dédicataire d'une de ses sonates, Rode (1774-1830) et Baillot (1771-1842). Ce dernier allait constituer en 1814 un quatuor et diffuser les classiques viennois jusqu'aux derniers quatuors de Beethoven compris. En un temps où le quatuor était encore cultivé en France, après Vachon, notamment par Jean-Baptiste Davaux (1742-1822) et Cambini (1746-1825), naguère les plus féconds pourvoyeurs de symphonies concertantes pour le

Concert spirituel, ou encore Louis-Emmanuel Jadin (1768-1853) qui prenait ici, comme dans le piano forte, le relais de son frère Hyacinthe Jadin (1769-1802). De 1809 date la *Symphonie à dix-sept parties* — la dernière mais aussi la plus accomplie — de Gossec, elle-même devancée par les *Quatre Symphonies*, plus admirables encore, de Méhul. Si le nombre des symphonies françaises a pu décroître de 1800 à 1830, on aura vu, néanmoins, surgir à cette époque les plus beaux fleurons sublimant l'apport du demi-siècle antérieur. L'émigration, à partir de 1789, de musiciens comme Jean-Louis Duport (1749-1819), figure maîtresse de l'école française du violoncelle et destinataire des deux premières sonates de Beethoven, ne signifie pas que, pendant la décennie révolutionnaire — dont nous n'avons évoqué au chapitre précédent que l'aspect spécifique — les formes « traditionnelles » d'expression musicale avaient perdu leur vitalité. Ce dont témoignent les Concerts Feydeau comme les exercices publics des élèves du Conservatoire, à l'origine de la fondation, par Habeneck, de la Société des Concerts du Conservatoire en 1828. Des instrumentistes, consacrés ou à venir, se faisaient applaudir dans des concertos et symphonies concertantes pour vents et cordes — parfois mêlés — qui continuaient d'enrichir un répertoire déjà ancien. L'école française de la flûte maintenait après Devienne († 1803) son vieux renom grâce avant tout à Jean-Louis Tulou (1786-1865). D'une façon plus générale, tous les instruments à vent verront s'accroître jusqu'en 1830 leur littérature concertante et leur musique de chambre — souvent plus neuve. C'est ainsi que les *24 Quintettes à vent* d'Antonin Reicha (1770-1836) feront école auprès de l'Allemand Franz Danzi. Peut-être Reicha, installé à Paris en 1809 et naturalisé en 1829, avait-il été quelque peu devancé dans ce nouveau genre, par Cambini dont les *Trois Quintettes* étaient dédiés à Xavier Lefèvre (1763-1829), le premier professeur de clarinette du Conservatoire qui allait joindre une sixième clef à son instrument et publier une *Méthode* restée célèbre et constamment rééditée. Mais ses Concertos — et ses Sonates — méritent de sortir de l'ombre autant que ceux du corniste Frédéric Duvernoy (1765-1838) ou du bassoniste Etienne Ozi (1754-1813) qui furent aussi, professeurs au Conservatoire où, par contre, la classe de trompette ne sera ouverte qu'en 1831 avec pour premier titulaire, François-Georges-Auguste Dauverné (1800-1874). Son oncle David Buhl (1781-1860), également trompettiste, avait renouvelé les sonneries d'ordonnance à partir de 1803 et augmenté le répertoire des harmonies, comme les frères Michel-Joseph (1763-1812) et François-René (1773-1845) Gebauer ou encore Mathieu-Frédéric Blasius (1758-1829). De ce dernier les quatre suites groupées sous le titre *Harmonie militaire* (1817) participaient de la suite à

l'ancienne comme de la musique militaire. Elles sont représentatives du — nouveau — répertoire des kiosques à l'aube du règne de Louis XVIII, alors que les pièces à caractère plus symphoniques étaient moins nombreuses, telle l'*Ouverture militaire* (1814) de Charles Bochsa père (v. 1760-1820), hautboïste et clarinettiste aussi connu comme éditeur.

Que dire à présent de la harpe, elle, sans concurrence étrangère depuis sa mise à la mode par la reine Marie-Antoinette ? Son demi-siècle d'or va prendre fin avec le règne de Charles X, non sans que l'instrument ait été doté de perfectionnements dus à Sébastien Erard et pourvu d'une classe ouverte au Conservatoire en 1825, avec pour premier titulaire : François-Joseph Nadermann (1773-1835). Comme le vicomte Marin (1769-après 1861), celui-ci avait formé auparavant Charles Bochsa fils (1789-1856), virtuose adulé et compositeur prolixe qui, avant d'émigrer en 1817, était passé au service de Louis XVIII après avoir succédé comme harpiste de l'Empereur à Martin-Pierre Dalvimare (1772-1839), le maître de harpe de l'impératrice Joséphine. Dans un répertoire de chambre toujours abondant, la harpe était mêlée aux instruments les plus divers ; avant tout la flûte, le cor et le violon, mais aussi le pianoforte qui, à son tour, bénéficiera de changements aussi décisifs, à la même date et grâce au même facteur.

Sa littérature se sera, certes, enrichie, jusqu'en 1830, avec des sonates, variations, caprices, études et concerti de Louis-Emmanuel Jadin — déjà cité — d'Herold — qui aura fait ici, comme dans la musique de chambre, des débuts prometteurs avant de se tourner vers le théâtre (*Variations sur « Au clair de la lune »*, 1820)[1], Boëly — dont nous reparlerons plus loin[2] — et Georges Onslow (1783-1852), un élève de Reicha dont on cite en général, mais trop unilatéralement, les *34 Quintettes à cordes*, car il avait brillamment débuté dans d'autres domaines, tandis que se faisaient applaudir — et s'installaient même — à Paris des compositeurs et virtuoses allemands ou autrichiens : Hummel, Kalkbrenner, Moscheles, Neukomm, Pixis, Romberg, Spohr..., entre autres.

Aujourd'hui encore, la lumière est loin d'être faite sur tout le répertoire symphonique et instrumental de ce début de siècle où celui de l'orgue — sans doute mieux connu — était entré depuis longtemps en léthargie. Bien avant la Révolution il avait perdu son caractère sacré. Après la tourmente, qui fit subir de notables dommages à bien des instruments, le noël varié et la fugue se maintenaient tant bien que mal avec Nicolas Séjean (1745-1819),

1. Voir p. 20.
2. Voir p. 27.

son fils Louis-Nicolas Séjean (1786-1849) et Guillaume Lasceux (1740-1831). Moins aisément que le piano forte, l'orgue se sera prêté au genre descriptif du pot-pourri, embryon naïf du poème symphonique, notamment avec Jacques-Marie Beauvarlet-Charpentier (1766-1834).

Tous ces rappels nous feraient suspecter de ramener au premier plan l'art symphonique et instrumental qui était défavorisé par rapport au théâtre où se situèrent les événements musicaux majeurs : pour l'Empire *La Vestale* de Spontini et *Joseph* de Méhul (1807), pour la Restauration *La Dame blanche* de Boïeldieu (1825). Mais ces titres suffiront-ils à mesurer l'apport de leurs auteurs ? L'accueil privilégié fait à *La Dame blanche* ne serait-il pas d'ordre idéologique avant tout : comment, en effet, ne pas applaudir, l'année du sacre de Charles X, des paysans rendant la terre au seigneur ! Ici, comme dans la musique religieuse, une étude exhaustive, poussée naturellement au-delà des musiciens cités, réservera des surprises ; avant tout dans l'orchestration. Ce qui tend à prouver que Berlioz, dont les *Huit Scènes de Faust*, moitié de la — future — *Damnation de Faust*, paraîtront en 1828, n'aura fait que « ramasser le faisceau des disponibilités » (P. Boulez), ce qui est le propre de tout génie ! Exactement comme en poésie — et là des travaux d'historiens l'ont bel et bien montré — Lamartine aura, certes, arraché l'art poétique à une véritable léthargie qui remontait à la mort de Boileau (1711), avec ses *Premières Méditations* publiées en 1820, un an après la première édition complète et posthume des œuvres d'André Chénier — ce qui suscitera d'emblée les premiers chefs-d'œuvre d'Hugo et de Vigny. Mais les thèmes romantiques étaient auparavant très largement traités, serait-ce par des plumes inertes !

Ainsi le XVIII^e^ siècle, dont la prise de la Bastille avait signifié le terme, se sera-t-il survécu — on l'a souvent écrit — jusqu'en 1815. A cette date avaient paru les œuvres majeures des premiers prosateurs romantiques par excellence Chateaubriand et Mme de Staël. Durant les quinze années de la Restauration, le Romantisme — dont la première histoire paraîtra dès 1829 sous la plume de Thoreinx après le *Racine et Shakespeare* de Stendhal (1825) — s'acheminera vers son triomphe. Et ce qu'on a dit de la poésie se confirmera, peu avant la musique, en peinture lorsqu'une fois enfourchés les deux siècles par Prudh'on, comme l'avait prédit Greuze, Ingres et Delacroix reprenaient, après 1824, le flambeau de la nouvelle peinture détenu par Géricault.

La musique peut sembler menacée de pétrification quand la routine est si tenace que les esprits les moins conformistes sont plus audacieux dans leurs écrits que dans leurs compositions. Tel Reicha qui enseigne à Berlioz — comme plus tard à Gounod,

Liszt et César Franck — le développement des formes, révèle la beauté des modes et prône une certaine liberté rythmique. Des idées bien neuves, certes, mais qui ne seront développées que beaucoup plus tard. Ne nous laissons pas cependant abuser par les apparences, tant il est vrai comme l'écrivait Baudelaire « qu'il n'y a pas de coup de tonnerre dans un ciel serein » !

Postclassicisme de la tragédie lyrique et préromantisme du grand opéra

Avant l'arrivée de Spontini deux figures vont dominer l'opéra sous le Consulat et l'Empire : Méhul et Catel.

Formé par Edelmann, Etienne-Nicolas Méhul (1763-1817) avait publié avant la Révolution de remarquables *Sonates pour piano forte* (1783, 1788). Sa première contribution aux Fêtes civiques, avant le fameux *Chant du Départ*, avait été une *Ouverture* pour harmonie (1793), aussi remarquée qu'allait être, en 1797, celle de *La Chasse du Jeune Henry*, l'un de ses premiers opéras-comiques précédant son premier opéra : *Ariodant* (1799). Leur déclamation sobre et exacte comme leur orchestration ouvragée allaient se retrouver dans les ouvrages ultérieurs qu'avaient précédé les quatre *Symphonies*.

Les doubles qualités de dramaturge et d'orchestrateur reconnues à Méhul se confirment dans l'opéra *Uthal* (1806) où, dans un but évident de couleur « ossianique », les violons sont exclus d'un bout à l'autre au profit des alti. Dans l'une des rares cantates impériales dignes d'être retenues, son *Chant pour le retour de la Grande Armée* (1808), quatre cors accompagnent un chœur d'hommes longtemps avant *Le Freischütz*. Méhul, impressionné par le savoir de son ami Cherubini, réapprit son métier au seuil de la quarantaine et donna son chef-d'œuvre, l'opéra biblique *Joseph* (1807), Jean-François Lesueur (1760-1837) avait fait représenter sous la Révolution *La Caverne* (1793), *Paul et Virginie* (1794) et *Télémaque* (1796). Les Fêtes nationales lui permirent de réaliser ce qu'il avait entrevu dans son *Exposé d'une musique une, imitative et particulière à*

chaque solennité (1787). Il reconnaissait que « ce qui est surtout du ressort de la musique, ce sont les sentiments » et il entrevoyait l'avenir de son art dans une synthèse des goûts italiens et allemands, tout en prônant un style spécifiquement français. Son ouvrage lyrique essentiel dans la formulation d'une esthétique préromantique sera *Les Bardes* (1804) dont la scène du Rêve d'Ossian, sans doute le sommet de toute l'œuvre, traite du même sujet que le — plus — célèbre tableau de Ingres. Mais les préceptes de Lesueur trouveront leur véritable application chez ses élèves (Berlioz, Gounod), plutôt que dans sa musique même, car son talent n'était pas à la hauteur de ses ambitions. Avec *Sémiramis* (1802), *Les Bayadères* (1810), *Wallace* (1817), Charles-Simon Catel a confirmé les promesses de *La Bataille de Fleurus* (1773-1830). Le premier professeur d'harmonie du Conservatoire a échappé à l'oubli par son *Traité d'Harmonie* maintes fois réédité. Celui qui signait à vingt ans sa belle *Ouverture* en *ut* mineur pour harmonie et fera précéder *Sémiramis* d'une ouverture plus belle encore et admirée de Weber s'égale comme symphoniste à Méhul et mérite pareillement d'être redécouvert à travers *toute* son œuvre lyrique ou symphonique. Henri-Montan Berton (1767-1844), qui fut aussi professeur au Conservatoire, prouva une hostilité aussi vive envers l'italianisme dans ses opéras *(Montano et Stéphanie)* et opéras-comiques. Ses écrits contiennent de curieux points de vue que l'artiste n'a guère mis en pratique.

A partir de 1803, Gasparo Spontini (1774-1851) s'établit en France. Il devient compositeur de la Chambre de l'impératrice Joséphine et chef d'orchestre au Théâtre-Italien (1810-1812). Dans *La Vestale* (1807), restée plus célèbre que *Fernand Cortez* (1809) et *Olympie* (1819), on décèle un désir sincère d'élargir le genre, par-delà Mozart et Gluck, avec un sens de l'instrumentation qui n'a pas échappé à Berlioz. Autant dire que Spontini débouche carrément sur le grand opéra

romantique. Après son départ (1820), la tragédie lyrique cède le pas à l'opéra historique avec lequel Rossini termine sa carrière (*Le Siège de Corinthe*, 1826 ; *Guillaume Tell*, 1829), tandis qu'Auber ouvre la sienne (*La Muette de Portici*, 1828).

Du genre renouvelé de l'opéra-comique au mélange des genres

A l'aube du XIX^e^ siècle, le vieil opéra-comique va connaître un regain de faveur en réaction contre le « terrorisme musical ». C'est avec *Les Deux Aveugles de Tolède* (1806) que Méhul revient au genre léger, suivi par Catel (*L'Auberge de Bagnères*, 1807) et Nicolo (Nicolas Isouard dit —, 1775-1818) l'auteur des *Rendez-vous bourgeois* (1807). Tous redonnent à l'opéra-comique un peu de cette vitalité qui l'avait déserté, sans toutefois connaître des succès pareils à ceux de Boïeldieu (1775-1834) qui fut, entre 1803 et 1812, directeur de l'Opéra impérial de Saint-Pétersbourg et inspecteur des musiques militaires du Tsar. Mais *La Dame blanche* ne risque-t-elle pas de donner, malgré sa pérennité, une idée rétrécie de l'auteur du *Calife de Bagdad* (1800) dont l'ouverture seule est restée célèbre ? *Ma Tante Aurore* (1803), *Les Voitures versées* (1808) ou *Jean de Paris* (1812) plaideraient davantage en sa faveur, autant que le *Concerto pour harpe* victorieusement ressurgi.

On a beaucoup médit des opéras-comiques de Bochsa Fils. A tort : *L'Héritier de Paimpol* (1816) laissait heureusement pressentir les meilleures opérettes de Lecocq — l'un de ses entractes en forme de rondeau citant la chanson bretonne du *Pauvre Martin* aussi heureusement que, dans l'ouverture de *L'Auberge de Bagnères*, Catel avait traité sous forme de variations un air populaire basque.

Malgré son effacement, l'*opera-buffa* italien n'avait

rien perdu de son emprise sur le public. Avec *Le Barbier de Séville* (1816, donné à Paris en 1820), Rossini rénove le genre. Il incite à recourir aux artifices du *bel canto* et pousse à la fusion des styles. Il s'illustre dans l'opéra-comique (*Le Comte Ory,* 1824) ainsi qu'un autre Italien, Ferdinand Paer (1771-1839) qui deviendra, après 1830, le musicien officiel de Louis-Philippe. Un seul air : « Ah ! quel plaisir de pressentir ma gloire » a sauvé de l'oubli son seul ouvrage sur texte français *Le Maître de Chapelle* (1820)[1] Le bel canto s'introduit dans les premiers opéras-comiques de Louis-Ferdinand Herold (1791-1833). Une harmonie et une orchestration plus fouillées, une veine robuste caractérisent ces ouvrages (*Le Muletier,* 1823 ; *Marie,* 1826), d'un style plus homogène que *Zampa* (1831) et *Le Pré aux Clercs,* 1832). Ceux-ci devaient sans doute marquer une transition dans la carrière trop tôt interrompue de cet enfant chéri de Méhul, le Premier Prix de Rome (1812) à avoir laissé un nom dans l'histoire de la musique[2].

Postclassicisme et préromantisme de la musique sacrée

Le retour à la liturgie catholique après le Concordat entraîne le renouvellement du répertoire des maîtrises et des chapelles, à commencer par la Chapelle consulaire créée en 1802 et qui deviendra la Chapelle impériale puis la Chapelle royale. Comme sous l'Ancien Régime, Messes et *Te Deum* célébreront les victoires et les fêtes impériales ou royales, autant sinon davantage

1. Cet air, manifestement inspiré d'intermèdes bouffes italiens comme *Il Maestro di Capella* de Cimarosa, ressemble étrangement à la Critique de l'Opéra de la comédie *Le Double Veuvage* de Dufresny (1702).

2. L'institution du Prix de Rome remontait à 1803. C'est au fils d'Herold, le sénateur et préfet de la Seine Ferdinand Herold qu'on devra la création du Prix de Composition musicale de la Ville de Paris.

que les cantates profanes. Napoléon affiche ici son évident penchant pour l'art ultramontain ; parmi les messes de son couronnement, il choisit celle de Paisiello plutôt que celle de Méhul. Mais de 1804 à 1815, Lesueur est seul Maître de Chapelle aux Tuileries, où il cultive la messe et revient à l'oratorio biblique. Dans *Rachel, Ruth et Noémie,* l'homophonie héritée de Gluck est de règle ; cet art par trop statique sous-entend — des indications en font foi — la représentation scénique. Entre l'église et le théâtre, les limites sont de moins en moins tranchées.

D'origine et de formation italiennes mais d'inspiration française, Cherubini, naturalisé depuis 1788, va dominer les quinze années de la Restauration. Maître de Chapelle de Louis XVIII et de Charles X, inspecteur puis directeur du Conservatoire, il tient de Sarti une connaissance solide et alors peu répandue de l'écriture et de l'instrumentation. Elle apparaît tout particulièrement dans ses motets, messes (*Troisième en la* pour le sacre de Charles X) et *Requiem* (1819 ; 1836 à voix d'hommes). Cherubini fut un des derniers classiques. L'étincelle du génie a fait défaut à cet artiste consciencieux et honnête qui, après avoir été, dans ses opéras et compositions civiques, à la pointe du mouvement musical, devait finir ses jours accroché à un passé qu'il regardait mourir.

Charles-Henri Plantade (1764-1839), plus connu comme auteur de romances, entra au service du roi de Hollande et fut le Maître de Chant de la Reine Hortense. Il dirigea la scène à l'Opéra de Paris et termina sa carrière à la Chapelle royale. Ses messes — comme ses motets — sont encore presque toutes inédites. La plus intéressante est sans doute la *Messe de Requiem* (1823), d'une facture moins ferme que celles de Cherubini, mais d'une plus grande chaleur mélodique et harmonique *(Offertoire)*. Dans le *Dies irae,* on relève de curieuses recherches d'effets orchestraux qui laissent

pressentir Berlioz. Mêmes remarques pour le premier en date des *Requiem à la mémoire de Louis XVI* (21 janvier 1815) : celui du harpiste Charles Bochsa fils, conçu pour voix d'hommes, solistes et chœurs, avec harmonie militaire. Ce *Requiem* s'ouvre sur une *Marche funèbre* et se referme sur un *Apothéose de Louis XVI* suivi d'un *Vivat pour l'heureux retour des Bourbons.*

Apogée et déclin de la romance

Sous la Révolution, la romance, peu susceptible d'une expression collective, avait connu une — relative — éclipse. Vers 1795 les thèmes d'actualité avaient fait place aux sujets d'inspiration médiévale.

L'évocation du « bon vieux temps » définira tout particulièrement la romance impériale. « Grâce aux troubadours, écrit *Le Journal de l'Empire*, la douce voix de nos belles que soutiennent les accords brillants du piano ou de la harpe et la voix enrhumée du chansonnier qu'accompagnent les sons discordants de l'orgue portative célèbrent à la fois dans les salons et dans les carrefours la gloire des anciens bardes de la Provence et de l'Occitanie. » Devienne, Méhul, Cherubini impriment à leurs romances la marque de leur talent supérieur. D'autres se consacrent au genre, dont ils se font les véritables spécialistes, tels P.-J. Garat (1764-1823) ou Plantade. « Les femmes mêmes auxquelles le succès des romances est confié ne se bornent pas à la gloire de les faire valoir, elles veulent partager celle d'en faire » (général-baron Thiébault). Parmi elles, citons la Reine Hortense de Beauharnais (1773-1837), duchesse de Saint-Leu, mère de Napoléon III et tenue pour l'auteur de *Partant pour la Syrie* (1809). La tentation d'écrire et de chanter des romances s'empare également de compositeurs ou d'interprètes occasionnels tels d'Ennery ou

Lemoyne. La romance connaît une telle vogue qu'elle s'insère plus souvent que jamais dans les opéras-comiques ; elle s'introduit même dans les opéras. A travers une telle floraison, les déchets ne manquent pas et les pertes sont nombreuses. Dès 1804, Jérôme-Joseph de Momigny recommandait dans le Dictionnaire de son *Cours d'Harmonie et de Composition* que l'on fît « un autodafé de toute la mauvaise musique à commencer par les romances ». Cette sentence est peut-être sévère. La romance dans ses meilleurs spécimens, qu'on peut trouver indifféremment sous la plume de grands ou de petits maîtres, n'est pas toujours aussi larmoyante, aussi simpliste qu'auparavant ; elle tend même dans la « scène », dont Spontini fournit les premiers échantillons (*Sensations douces et mélancoliques,* 1804), à s'agrandir et à se rapprocher du théâtre. L'accompagnement pousse alors plus loin ses recherches d'écriture mais reste cependant discret.

Le renom de la romance franchit les frontières. Après Mozart, Beethoven (*Que le temps me dure,* 1793) et Weber (*Elle était jeune et gentillette,* 1824) composent des romances originales sur paroles françaises. Schubert choisit pour motif de ses variations opus 10 à quatre mains *Le beau Chevalier* de la Reine Hortense. S'agit-il seulement de rencontres fortuites ? Telle page de Méhul *(L'infortunée lyonnaise),* de Boïeldieu *(Au sein des plaisirs et des ris),* de d'Ennery *(Marie Stuart),* de Louis Jadin *(Chanson ; La Mort de Werther)* ou de son frère Hyacinthe *(Romance à la Lune),* a déjà certaines caractéristiques sinon la physionomie complète d'un lied de Schubert. Par ses rapports étroits avec la poésie, par son évolution un peu en marge du théâtre, échappant ainsi à l'emprise italienne, la romance représente l'expression musicale la plus originale et la plus typique de l'Empire. Mais l'absence, comme au temps des airs sérieux et à boire,

de grand poète lyrique et aussi celle, plus regrettable, d'un musicien de génie expliquent facilement ses limites.

Sous la Restauration, les tyroliennes, barcarolles, boléros, tarentelles, nocturnes, chansonnettes inondent les salons. Vers 1825 apparaît la romance dialoguée où un troisième instrument vient ajouter une note pittoresque ou expressive.

La romance, en proie à une véritable industrialisation, décline. Concone, Bruguières, de Beauplan, Romagnési, Pauline Duchambge, auxquels se joindront après 1830 Loïsa Puget, François Masini, Frédéric Bérat *(Ma Normandie)*, Paul Henrion... seront les intarissables pourvoyeurs de piécettes plates et niaises. « La romance Loïsa Puget est parvenue à son point d'abrutissement extrême » s'écriera Gounod au moment même où Liszt et le ténor Adolphe Nourrit révéleront Schubert. Niedermeyer, auteur du *Lac*, Monpou et Reber[1] élaboreront avec plus de soin leurs pièces vocales et serviront d'exemples à Gounod. En conservant plus ou moins la coupe strophique d'allure semi-populaire, en s'assimilant quelques subtilités d'écriture, la romance se maintiendra dans les salons jusque vers 1920, malgré l'apparition et le développement de la mélodie. Pierre Dupont, Anatole Lionnet, Gustave Nadaud, Augusta Holmès, Paul Delmet, Cécile Chaminade, sans oublier les plus grands musiciens, produiront quantité de romances d'un charme un peu désuet mais dont certaines sont réellement inspirées.

1. Voir plus loin p. 38.

DEUXIÈME PARTIE

DU ROMANTISME VERS DE NOUVEAUX COURANTS

Chapitre III

LE ROMANTISME - UNIQUE ? — D'UN ROMANTIQUE SOLITAIRE (1830-1863)

1830 voit triompher le Romantisme à Paris où règne une grande effervescence intellectuelle : Victor Hugo remporte la bataille d'*Hernani* avant les Trois Glorieuses qui inspireront à Delacroix *La Liberté guidant le peuple* et l'année s'achève avec la création de la *Symphonie fantastique* de Berlioz. Véritable réveil, cette fois, comparable à la parution — que nous avons évoquée — des *Premières Méditations* de Lamartine en poésie. Mais Berlioz va-t-il susciter des émules comparables à ceux du poète ?

Dans le paysage musical parisien, le théâtre lyrique demeure omnipotent. Il fait les beaux soirs d'une bourgeoisie à jamais triomphante et lancée dans la compétition économique après la Révolution de Juillet, paraphe final de la Grande Révolution. Tout d'abord les Italiens Bellini et Donizetti[1] prennent le relais

1. Voir dans cette même collection Nanie Bridgman, *La musique italienne* (n° 1534).

de Spontini et de Rossini. A partir de 1851, et pendant près de vingt ans, leur successeur solitaire, Verdi, partagera à son tour sa carrière entre Paris et la péninsule, ayant signé, lui aussi, plus d'un opéra sur livret original français jusqu'à *Aïda* (1871).

A l'Académie royale de Musique, c'est le règne sans partage des deux maîtres du mélodrame historico-romantique, correspondance lyrique — génie en moins — des romans d'Alexandre Dumas. Tout d'abord l'Allemand au prénom italianisé Giacomo Meyerbeer (1791-1864), constamment applaudi avec *Robert le Diable* (1831), *Les Huguenots* (1836), *Le Prophète* (1849), et *Le Pardon de Ploërmel* (1859). Ensuite, Fromenthal Halévy (1799-1862) dont *La Juive* (1835) se maintiendra plus longtemps à l'affiche que *La Reine de Chypre* (1841) ou *Charles VI* (1843). Même dictature de fait dans l'opéra-comique et le ballet à la Salle Favart : avec, là encore, deux privilégiés : Daniel-Esprit-François Auber (1782-1871) qui, en 1842, succède à Cherubini comme directeur du Conservatoire. Il remporte durant la Monarchie de Juillet des succès aussi durables que *La Muette de Portici* — déjà citée[1] : *Fra Diavolo* (1830) ; *Le Cheval de Bronze* (1835), *Le Domino noir* (1837) et *Les Diamants de la Couronne* (1841). Même remarque pour Adolphe Adam (1803-1856). Ses opéras-comiques les plus longtemps répandus, y compris hors de France, auront vu le jour sous Louis-Philippe : *Le Châlet* (1834) et *Le Postillon de Longjumeau* (1836) précédant *Si j'étais Roi* (1852). Son ballet *Giselle* (1841) est redevable d'une même pérennité avant tout à l'argument poétique de Théophile Gautier. Auber mériterait sans doute plus d'égards, ne serait-ce que pour s'être élevé une fois au-dessus de son niveau habituel dans la scène finale de *Manon Lescaut* (1856). Mais comment nier l'emprise de ses opéras-comiques sur ceux de Franz von Suppé ? Meyerbeer, Halévy, Auber, Adam ont bien été — avant l'apparition de l'opérette que ces deux derniers préfigurent d'ailleurs — les musiciens les plus adulés de la classe dirigeante en un temps où, comme l'écrivait crûment *La Revue de Paris* (année 1831) : « le public qui n'est pas un artiste mais qui est simplement le public, ne veut pas qu'on fasse de l'art pour l'art ; il veut qu'on le distraie, qu'on lui fasse oublier le budget et les banqueroutes, qu'on l'amuse enfin ; et pour qui sait en trouver le moyen, il a toujours une couronne et son argent tout prêt ». On devine sans peine la rançon esthétique d'un tel comportement, autant dire à quelle médiocrité pareille démarche devait conduire ; inévitablement !

Dans les opéras à grand spectacle de Meyerbeer et d'Halévy la

1. Voir p. 19.

recherche de l'effet — serait-ce pour l'effet — n'interdisait pas de réelles trouvailles, avant tout dans l'orchestration, mais trop minimes pour avoir été largement exploitées et dépassées par leurs débiteurs de génie. Quant au *bel canto* italien, avant d'être relevé puis transcendé par Verdi, il s'essouffle malgré tout, en dépit des qualités d'invention mélodique certaines et influentes de Bellini, trop tôt disparu. Comment s'étonner alors des mécomptes à la scène de Berlioz et de Richard Wagner au cours de son premier et malheureux séjour parisien (1839-1842) ?

Aux prouesses vocales des artistes lyriques font pendant au concert celles des virtuoses ; avant tout du piano. Liszt — dont l'arrivée à Paris (1824) avait devancé celle de Chopin (1834) — impose le récital, incarnation symbolique de l'individualisme triomphant. Ne se mesure-t-il pas en de véritables joutes avec un Sigismund Thalberg et autres Rastignac du clavier ?

Novateurs ou passéistes ?

A l'écart des « feux et tonnerres » du Jeune France Hector Berlioz, ce météore qui éblouit sans doute plus qu'il ne convainc, loin des déploiements de virtuosité trop souvent synonymes de vacuité, à la scène comme au concert, nombreuses sont toujours les formations de chambre qui s'emploient à diffuser l'héritage de Beethoven et de ses devanciers germaniques. Somme toute continuité et non rupture — cet heureux constat pouvant s'étendre à des compositeurs axés une fois encore vers la musique symphonique et l'art instrumental. Il peut sembler arbitraire de citer à présent Alexandre Boëly (1785-1858) dont la destinée fut parallèle à celle de Georges Onslow[1]. S'il cultiva pareillement le piano et la musique de chambre, il joua, cependant, un rôle original cette fois, au cœur du romantisme, dans l'orgue avant Saint-Saëns et César Franck. Ce fils aîné d'un maître de chapelle versaillais, organiste à Saint-Germain l'Auxerrois, aura diffusé Bach envers et contre toutes les « tempêtes » et « pastorales » à la mode, si étrangères au culte et au cadre sacré. Au point d'en perdre sa tribune en 1851. Boëly devint alors résolument passéiste lui qui, dans ses meilleurs *Caprices* et *Etudes* pour piano antérieurs à 1830 passerait pour une manière de novateur, davantage que dans ses deux *Sonates* (op. 1, 1810) dédiées à son maître Ladurner. L'originalité fut sans doute moindre dans la musique de chambre où Boëly aura été, cependant, seul en Europe avec Adolphe Blanc à cultiver le trio à cordes entre Schubert et Max Reger.

1. Voir p. 15.

Evoquer cette figure essentielle de l'orgue dont la *Fantaisie en si bémol* reste la pièce la plus répandue, c'est rappeler du même coup la véritable révolution opérée en 1841 par Aristide Cavaillé-Coll avec son nouvel instrument se substituant à l'orgue classique dont les finesses étaient délaissées au profit d'une nouvelle puissance d'effet comparable à celle d'un orchestre. Mais l'heure n'avait pas encore sonné d'une esthétique correspondante : celle, moins liturgique que profane de la symphonie[1].

Autre innovation capitale dans la facture instrumentale des années romantiques : les deux familles d'instruments — saxophones et saxhorns — mises au point par Adolphe Sax et imposées aux harmonies militaires en 1845. Augmentation du volume, meilleur équilibre et nouvelle diversification des sonorités seront les bénéfices majeurs de cet apport essentiel, à l'origine d'un véritable renouveau. Mais la technique d'orchestration consécutive à cette introduction ne sera assimilée par les symphonistes français qu'à la fin du siècle (Ladmirault, Florent Schmitt) après leurs devanciers allemands (Wagner) et russes (Rimsky-Korsakov). Si le saxophone fut un temps enseigné au Conservatoire par Adolphe Sax de 1856 à 1870, c'était uniquement pour former des musiciens d'armée.

Les harmonies, civiles ou militaires, allaient, pour la plupart, rejoindre le mouvement orphéonique fondé en 1836 par Guillaume-Louis Bocquillon-Wilhem (1781-1842) et qui regroupait au départ des chorales, en majorité masculines et d'origine ouvrière. On a peine à imaginer l'ampleur de ses manifestations dignes des Fêtes civiques et auxquelles Berlioz ne pouvait être indifférent, pas plus qu'aux inventions de Sax. L'Orphéon connaîtra son apogée sous le Second Empire avant de péricliter à partir de 1870. Voilà qui est à la mesure de l'expansion industrielle du moment, mais sera-t-on surpris, qu'étant donnée sa composition sociale, ce mouvement se soit attiré la sympathie et le soutien des grands maîtres plus aisément que des pouvoirs publics ? Il aura fait dominer l'écriture à voix d'hommes dans un répertoire abondant, prolixe même — d'où ses nombreux déchets — mais qui n'en aura pas moins été illustré par les grandes figures musicales.

Auprès de ses rassemblements paraîtront bien modestes ceux de la Société de Musique vocale religieuse et classique (1843-1847) fondée par Joseph-Napoléon Ney, prince de la Moskowa (1803-1857). Le fils aîné du maréchal, qui avait préféré à la carrière des armes celle de compositeur, y unissait des membres de la noblesse impériale et de la vieille aristocratie pour faire revivre

1. Voir plus loin p. 54.

les polyphonistes de la Renaissance que le premier bibliothécaire du Conservatoire André-Frédéric Eler (1764-1821) avait, le premier, transcrit en solitaire mais avec goût avant qu'Alexandre Choron (1771-1834), chargé de réorganiser les maîtrises, ne les donne en exemple pour tenter de soustraire la musique sacrée au théâtre. A la curieuse expérience du prince de la Moskowa, le sous-directeur de sa société, Louis Niedermeyer, donnera une suite en fondant une Ecole de Musique religieuse restée fameuse par son enseignement anticonformiste : celui que recevront Gabriel Fauré et le musicologue Henry Expert à qui l'on devra, comme à son exact contemporain Charles Bordes[1], le retour définitif des maîtres humanistes à la vie musicale. Quant à la publication par Dom Guéranger des *Institutions liturgiques* (1840), elle indiquait la voie d'une remise en lumière du véritable chant grégorien, première étape d'une redécouverte plus générale du Moyen Age musical. Fenêtres ouvertes sur le passé ? Portes ouvertes sur l'avenir ?

Poussière d'étoiles que les petits talents qui gravitaient autour de l'astre incandescent de Berlioz, contemporain de Mendelssohn, Schumann, Chopin et Liszt — et aussi novateur que ces deux derniers. De là à n'entrevoir qu'un volcan surgi dans un désert !... Si autour de lui le champ paraît en effet peu fertile, il n'en est pas moins ensemencé pour permettre à la génération à venir une première moisson plus abondante et plus substantielle, précédant et préparant l'éclosion des plus rares fleurs.

I. — Hector Berlioz (1803-1869)

1. **La vie.** — Né à La Côte-Saint-André (Isère), Berlioz eut pour premiers contacts avec la musique les chansons de pâtre, les chants d'église et les groupes d'amateurs auxquels il cherchait à se joindre, s'essayant à la flûte et à la guitare, les seuls instruments qu'il aura pratiqués. D'aucuns ont vu ici l'explication du processus de composition de Berlioz imaginant des mélodies, voire des monodies, et concevant leur harmonisation à partir de timbres contrastés et non du piano ou de l'écriture scolaire à quatre voix. A vingt-cinq ans, Berlioz abandonne l'étude de la médecine pour celle de la composition. Après quelques essais infructueux, le

1. Voir plus loin p. 100.

Prix de Rome vient couronner en 1830 les études entreprises au Conservatoire sous la direction de Lesueur et de Reicha. Mais auparavant, plusieurs concerts avaient attiré sur lui l'attention ; il a fait parvenir à Goethe le manuscrit de *Huit Scènes de Faust*. Cette cantate, ainsi que les ouvertures des *Francs-Juges* (1826), de *Waverley*, la *Fantaisie sur « La Tempête »* (1830) et les premières mélodies du recueil *Irlande* (1829-1830) révèlent son intérêt passionné pour Shakespeare, Goethe, Byron, Walter Scott... Le théâtre l'attire mais il voue un même culte à Beethoven, à Gluck et à Weber. En 1830 il s'éprend d'une actrice anglaise, Harriet Smithson, qu'il épousera trois ans plus tard. La *Symphonie fantastique* (1830) relate un drame inspiré par cette passion toute romantique. Elle illustre de façon éclatante les idées exprimées par Berlioz lui-même dans un article quelque mois auparavant. Jusqu'en 1863, il ne cessera de défendre ses conceptions esthétiques dans les feuilletons du *Correspondant* ou du *Journal des Débats*. Quelques-uns seront rassemblés dans trois recueils — *Les Soirées de l'orchestre* (1852), *Les Grotesques de la Musique* (1859) et *A travers Chants* (1862) — ou repris dans les *Mémoires* (1865) qui situent Berlioz parmi les meilleurs prosateurs de son temps.

Après son séjour à Rome, il connaît au concert et au théâtre des succès triomphants alternant avec des échecs scandaleux. De cette époque datent les ouvertures du *Roi Lear* (1831) et de *Rob-Roy* (1832), les mélodies *La Captive* (1832) et les recueils *Feuillets d'Album* (1834) et *Les Nuits d'été* (1841), la symphonie avec alto solo *Harold en Italie* (1834) où il relate quelques souvenirs de son séjour dans la péninsule, la *Grand-Messe des Morts* (1837), l'opéra historique *Benvenuto Cellini* (1838), la symphonie dramatique *Roméo et Juliette* (1839), la *Grande Symphonie funèbre et triomphale* (1840) pour harmonie militaire (avec chœurs *ad libitum*).

En 1842, Berlioz entreprend sa première tournée de concerts à l'étranger. Elle le mène à Bruxelles et dans les principales villes allemandes. Les années qui suivent voient seulement paraître le *Traité d'Instrumentation* (1843) et l'ouverture du *Carnaval romain* (1844) faite de motifs empruntés d'ailleurs à *Benvenuto Cellini*. Berlioz est alors tout occupé par la composition de *La Damnation de Faust*, version agrandie des *Huit Scènes de Faust*. Sa création à l'Opéra-Comique est plus qu'un échec ; elle est cause de ruines. Berlioz, qui vient auparavant d'accomplir une deuxième tournée à l'étranger (Prague, Budapest), se rend à Moscou, Saint-Pétersbourg et Berlin. Il dirige à Londres un orchestre. Ces expédients ne le sauvent guère. La chute de Louis-Philippe lui fait espérer trouver auprès des pouvoirs publics une meilleure compréhension. Il compose alors un *Te Deum* (1849) qui ne sera exécuté qu'en 1855. Il salue l'arrivée au pouvoir de Napoléon III par une cantate : *L'Impériale* (1853). Après un nouveau voyage en Allemagne, il retrouve un succès passager avec *L'Enfance du Christ* (1854), dont il avait fait passer certain chœur pour l'œuvre oubliée d'un maître de chapelle du XVII^e siècle. Après avoir été nommé Bibliothécaire au Conservatoire, il est élu à l'Institut (1856) deux ans avant l'achèvement des *Troyens*, suivi des orchestrations de *Plaisir d'amour* (1859) et du *Roi des Aulnes* (1860) — Berlioz ayant signé en 1841 des récitatifs pour les reprises du *Freischütz* et instrumenté, dans ce même but, *L'Invitation à la valse*. En 1861, il compose encore un opéra-comique *Béatrice et Bénédict* à la demande du casino de Bade. Il publie ses *Mémoires* (1865), entreprend son dernier voyage en Russie et en Europe centrale (1866-1868) et encourage la reprise des ouvrages de Gluck.

Mais *Les Troyens* (1863), considérablement mutilés, passent inaperçus. Cette « tétralogie latine », dans laquelle Berlioz espérait contrebalancer Wagner et

entamer l'omnipotence de Meyerbeer, échoue. Attristé par les chagrins familiaux et l'incompréhension générale, faiblement compensée par l'amitié attentive de Reyer et de Saint-Saëns, Berlioz meurt en mars 1869.

2. **L'esthétique de Berlioz.** — Berlioz ne peut concevoir une musique « sans l'unir à un drame ou la situer dans un décor » (A. Boschot). Il est tout naturellement poussé vers le théâtre et, malgré ses échecs, il ne perdra jamais l'espoir d'y réussir. Mais il voit aussi dans ce qu'il appelle lui-même « le genre instrumental expressif » une forme d'expression supérieure dans laquelle, suivant l'exemple de Beethoven, il introduira précisément l'esprit du drame. Ses compositions symphoniques, si elles ne se rattachent pas d'une manière ou d'une autre à un ouvrage lyrique, illustreront toujours un argument littéraire d'origine subjective. Berlioz donne la primauté aux sentiments sur le pittoresque. Ses ouvertures de concert préfigurent plus particulièrement en ce sens les poèmes symphoniques de Liszt et de Richard Strauss, en résumant les idées directrices d'un drame plutôt que son sujet proprement dit.

Dans la double impossibilité de réussir à la scène et de se maintenir au concert, Berlioz aura été amené à une sorte de compromis pour déployer, en dehors de toute contrainte, ses dons de dramaturge et de symphoniste. Ils atteindront leur complet épanouissement à travers quelques partitions dont l'exécution en oratorio peut être préférée à la représentation scénique, même si des fragments lyriques ou chorégraphiques paraissent plus spécialement destinés au théâtre. C'est dire combien elles échappent à toute classification, mettant Berlioz lui-même dans l'embarras pour justifier ces étrangetés de conception et de facture. N'est-il pas allé jusqu'à inventer le terme de « mélologue » pour qualifier *Lélio* ? La « symphonie dramatique » *Roméo et Juliette*, par moments l'œuvre la plus

portée sur la modernité, n'a-t-elle pas nécessité tout un avant-propos pour justifier sa situation à mi-voie de l'opéra et de la symphonie ? C'est dans *La Damnation de Faust* que Berlioz reconnaîtra lui-même s'être le mieux réalisé. Cette « légende dramatique » semble avoir toujours été mieux appréciée au concert ; le pouvoir évocateur des chœurs, des airs et des morceaux purement symphoniques, la diversité des scènes — il faudrait les citer toutes ! — lui ont assuré et lui assureront une juste gloire, malgré quelques pages « qui n'ont plus pour nous d'autre signification que celle du ridicule » (P. Dukas).

Que *La Damnation de Faust* traduise ou non les passions de l'auteur, l'expression en est toujours profondément sentie, le génie mélodique voire monodique de Berlioz y triomphe ; jamais il n'a revêtu et ne revêtira une plus somptueuse parure harmonique et instrumentale.

Berlioz n'illustre guère les conclusions philosophiques de Goethe et passe pour « creux » auprès de Wagner ; mais il retrouve la puissance de la méditation goethéenne dans l'*Invocation à la Nature,* sommet de la partition la plus riche que la musique française ait destinée au concert dans la première moitié du XIX^e^ siècle.

Dans le même ordre d'idée, mais avec de plus grandes inégalités, se situe *L'Enfance du Christ.* Une naïveté naturelle pleinement accordée au sujet donne à cette « trilogie sacrée » sa véritable couleur archaïque plutôt que l'emploi assez timide d'inflexions modales.

Dans la musique religieuse proprement dite, Berlioz se relie étroitement au théâtre. La *Grand-Messe des Morts* n'est plus conçue « à la façon classique comme une suite de chants pieux, mais comme une évocation tragique de la détresse humaine, des affres de la mort et du jugement dernier » (P.-M. Masson). Le *Te Deum* s'inspire de l'épopée napoléonienne et présente un

caractère militaire encore plus accentué *(Marche pour la présentation des drapeaux)*. Une partie de grand orgue se joint à l'orchestre et aux voix, comme dans la première version du *Temple universel* (1860) double chœur d'hommes destiné à une rencontre internationale d'orphéonistes.

La filiation entre Berlioz et les musiciens de la Révolution apparaît, en dehors du style, à travers le recours à d'énormes masses vocales et instrumentales.

Dès son premier recueil de mélodies, Berlioz aura prouvé l'incompatibilité de son tempérament dramatique avec la romance strophique. Dans *Les Nuits d'été* il rompt ouvertement avec elle — ces grands poèmes vocaux affichant une ampleur d'expression et de développement aussi insolites que leurs enchaînements harmoniques. C'est là peut-être que Berlioz pousse plus loin que jamais ses recherches dans cet élément. En toute conscience d'ailleurs, il aura posé, un peu avant Gounod, les assises de la mélodie française.

Des opéras de Berlioz on a pu dire que la musique l'emportait sur le drame et le style sur la sensation. Leur insuccès auprès des admirateurs de Meyerbeer ne nous surprendra guère. Et comme cette remarque s'appliquerait aussi bien à l'œuvre tout entière de Berlioz, on ne s'étonnera pas davantage du succès de curiosité passagère rencontré auprès du public des concerts.

Jamais destin n'aura été plus étrange que celui de ce génie bien de son temps mais placé en porte-à-faux vis-à-vis de ses compatriotes. Cette situation a accentué en lui les vertus et les travers du romantisme musical dont il était en France, en tant que compositeur, critique et chef d'orchestre, l'unique porte-étendard de génie.

Cela expliquerait encore que Berlioz ait été pendant longtemps l'objet d'autant de louanges que de controverses et qu'il ait suscité des jugements ironiques, même chez ses admirateurs les plus clairvoyants.

Au reste, sa personnalité demeure des plus déroutantes : il reconnaît parmi ses ancêtres naturels Gluck, Weber, Beethoven et Spontini, et il se sent tout aussi proche des compositeurs d'opéras-comiques. Romantique s'il en fut, Berlioz visera cependant moins au terme de sa carrière à un classicisme renouvelé qu'à une épure. Critique et mémorialiste, prosateur étincelant, plein d'idées neuves et sensées, Berlioz se livre aussi à d'étranges incartades.

Il n'aurait pu obtenir le Prix de Rome sans avoir acquis le bagage nécessaire, celui-ci dût-il aujourd'hui nous sembler restreint. Mais Berlioz compositeur affichera un dédain superbe et bien romantique du « goût » et du « métier ». Paul Dukas a pu écrire que le « grand tort de Berlioz, son seul tort peut-être, était d'avoir paru croire que son génie l'autorisait à se passer de talent ». D'autres admirateurs aussi convaincus ont formulé de semblables réserves. Si l'on examine tour à tour la conception, la réalisation et le résultat final, il est possible de déterminer honnêtement les qualités et les lacunes de son art. Il est difficile de nier la surprenante originalité de l'harmonie quelles qu'en soient les — prétendues — gaucheries.

Ici Berlioz apparaît comme un véritable romantique qui substitue l'inquiétude à la placidité : la mélodie d'une allure régulière, quasi italienne au départ, s'engage très vite dans des tons éloignés. Le solo de basse de la cantate *Le Cinq Mai* en fournit un excellent exemple. Le chromatisme fait irruption, des septièmes diminuées se succèdent parallèlement... voilà qui dénote une sensibilité harmonique personnelle et bien rare pour l'époque. Les premiers accords de la mélodie *Au Cimetière* nous transportent déjà dans un climat voisin de César Franck. En ce sens, Berlioz élargit singulièrement les formes classiques dont il renouvelle la substance et le vocabulaire.

L'admiration se portera plus facilement et plus una-

nimement sur l'orchestration. Cette notion toute nouvelle se substitue à celle d'instrumentation : on la définirait par un emploi génial des possibilités de chaque instrument, les associations les plus hardies, les plus ingénieuses, les plus inattendues de groupes et de timbres les plus opposés. Rien n'est plus malaisé à « réduire » qu'une partition de Berlioz tant les idées et les harmonies sont nées pour s'exprimer par le seul truchement des timbres.

Le *Traité d'Instrumentation* représente la première somme de cet art absolument neuf. Schumann, frappé par le génie de Berlioz, mais dérouté par son style, vante la merveilleuse orchestration de la *Fantastique*. Le bon bourgeois provincial qui demeure chez Mendelssohn est encore plus choqué par les manières de Berlioz ; mais la lecture de ses partitions d'orchestre stupéfie littéralement ce grand expert dans l'alchimie des timbres. « Berlioz nous a tout appris » confessera Rimsky-Korsakov dans la préface de sa réédition du *Traité*.

Avant Richard Strauss — qui le rééditera à son tour — Liszt, Wagner ou Brahms auraient pu faire le même aveu. Certes, peu de Français du vivant de Berlioz avaient fait preuve d'une semblable clairvoyance. Mais un critique anonyme laissait échapper cette phrase révélatrice : « Berlioz nous fait tous symphonistes, nous qui ne l'avions jamais été », montrant ainsi dans quelle voie la musique française, délivrée du despotisme de la scène, devra désormais s'engager.

Avec les quatre *Symphonies* rassemblées, justement, par Claude Ballif dans une « Tétralogie », apparaissent les quatre visages de cette forme, tous remodelés par une sensibilité romantique. Mais Pierre Boulez fait observer, aussi judicieusement, « à quel degré de nécessité lui, et lui seul (Berlioz) joint Beethoven et Wagner — maillon *spectaculaire* entre le compositeur symphonique et le compositeur de théâtre par excellence. Dans

la *Scène aux champs*, le cor anglais nous remémore à la fois le passé de la *Pastorale* et l'avenir de *Tristan*. Cependant que ses préoccupations profondes entraînent Berlioz sur un chemin que ni l'un ni l'autre n'ont parcouru ».

Autour de Berlioz

Nous avons signalé le rôle militant dans le domaine religieux de Louis Niedermeyer (1802-1861). Mais avant de se consacrer à cet apostolat, ce Suisse naturalisé français et fixé à Paris en 1823 fit représenter avec peu de succès trois opéras. Ses romances comme *Le Lac* sont méritantes par leur essai de revigoration du genre.

Félicien David (1810-1876), gagné au Saint-Simonisme, introduit un exotisme qui fera fortune jusqu'à la fin du siècle avec ses *Mélodies orientales* (1840) et son « Ode-symphonie » *Le Désert* (1844), plus remarqués que ses opéras (*Lalla-Roukh*, 1862), d'une facture aussi sommaire. Mais ses chœurs d'hommes *a cappella* les mieux venus *(Chœur de chasseurs, Cris populaires de la Provence, Ronde des vendanges)* comptent parmi les meilleures pages de la littérature orphéonique. Des nombreux ouvrages lyriques d'Ambroise Thomas (1811-1896), seul *Mignon* (1866) a gardé l'affiche, mais retiendra moins l'attention qu'*Hamlet* (1867) admiré de Bizet. *Raymond* (1851) avait valu à cet élève de Lesueur d'être élu à l'Institut avant de diriger le Conservatoire. Ses juvéniles compositions de chambre avaient été louées par Schumann (*Trio avec piano*, op. 3). On trouvera de l'agrément aux pièces vocales *(L'Andalouse)* d'Hippolyte Monpou (1804-1841) comme à celle d'Antoine Elwart (1808-1877), historien de la Société des Concerts du Conservatoire et des Concerts populaires de Pasdeloup, à qui l'on doit encore un remarquable *Traité de l'écriture chorale*.

Premier interprète soliste d'*Harold en Italie* de Berlioz, l'altiste Chrétien Urhan (1790-1845) devait associer — longtemps avant Brahms — son instrument au piano pour l'accompagnement de la voix.

Autre figure singulière, mais cette fois dans le seul domaine instrumental : Charles-Valentin Morhange dit Alkan (1813-1888). Dans ses *Concertos Da Camera* et compositions de chambre, il unit les cordes au piano qu'il enseignera dans l'intimité — ayant échoué en 1848 à la succession de Zimmermann au Conservatoire. Son catalogue arrêté à 1873 est dominé par les meilleures *Etudes*. On leur joindra des recueils moins ambitieux

mais d'une musicalité sans doute plus soutenue (*Trois petites Fantaisies* dédiées à Liszt, op. 41, 1857). Alkan, intéressé par le piano à pédalier, fut qualifié par Hans de Bülow de « Berlioz du piano ». Mais, par sa destinée déconcertante comme par son mélange aussi captivant qu'irritant de trouvailles presque géniales et d'excentricités, ne le tiendrait-on pas aujourd'hui pour le Satie des années romantiques ? Praticien plus exclusif encore du piano que Chopin aura été cet autre pianiste, lui d'origine austro-hongroise, Stephen Heller (1813-1888). Dans ses nombreux cahiers *(Etudes, Préludes, Variations, Valses)* et cycles descriptifs un parti pris de verticalisme, signe d'une évidente phobie du contrepoint poussée jusqu'au refus de la simple imitation débouche, inévitablement, sur une monochromie préjudiciable à l'expressivité — réelle — de ces échos affaiblis de Schumann et de Mendelssohn. Mais une page quasi monodique comme *Fleur solitaire* (n° 11 de *Dans les bois*, op. 86, 1855) ne relie-t-elle pas Stephen Heller à son admirateur et ami Berlioz ? Longtemps sauvé de l'oubli par un fameux *Traité de l'harmonie* (1862, réédité et revu par Théodore Dubois en 1889), Henri Reber (1807-1880) fut professeur au Conservatoire où il enseigna la composition après Halévy. C'est dans les formes intimes vocales et instrumentales que cet élève de Reicha et de Lesueur allait tirer tout le parti de son modeste talent. Ses mélodies réunies en deux recueils pouvaient servir d'exemple par leur facture soignée comme ses chœurs encore moins nombreux. Mais la palme revient à sa musique de chambre, elle aussi, limitée. Saint-Saëns, qui lui succédera sous la Coupole, voyait en Reber une perruque poudrée du XVIII[e] siècle quelque peu égarée dans la tourmente du romantisme ; non sans raisons — Reber ne devant guère s'ouvrir aux romantiques au-delà de Schubert.

Faire de la guitare une rivale du piano triomphant devait être l'erreur première des guitaristes romantiques. Du moins eurent-ils le mérite de la maintenir en vie et d'augmenter son répertoire — serait-ce au détriment de sa spécificité. Tel fut le cas du Bisontin Napoléon Costes (1806-1883) solitaire face aux nombreux immigrés espagnols (Sor, Aguado) ou Italiens (Carcassi, Carulli, Giuliani). Malgré ses derniers perfectionnements, la harpe se sera montrée aussi inapte à traduire le message romantique. Ce que démontrait en ses écrits Théodore Labarre (1805-1870), applaudi jusqu'en 1831 comme virtuose à l'étranger avant d'enseigner son instrument au Conservatoire. Ses compositions s'effacent derrière celles de l'Irlandais Paris-Alvars, un élève de Bochsa fils qualifié par Berlioz de « Liszt de la harpe ».

Chapitre IV

LES LENDEMAINS DU ROMANTISME (1863-1894)

1863 peut apparaître comme une nouvelle année charnière dans la pensée romantique ; avec une nouvelle « Trinité » : celle du Romantisme *finissant* — la disparition de Delacroix et d'Alfred de Vigny coïncidant avec la création des *Troyens,* le chant du cygne de Berlioz. Moins de trente ans plus tard, en 1890, la porte se referme sur les lendemains du Romantisme avec la mort de César Franck. En 1891, le naturalisme lyrique s'amorce avec le premier opéra d'après Zola : *Le Rêve* d'Alfred Bruneau. En 1894, le *Prélude à l'après-midi d'un faune,* inspiré à Debussy par Mallarmé, signifiera le triomphe conjugué du symbolisme et de l'impressionnisme. Naturalisme, symbolisme, impressionnisme ? autant de courants d'avant-garde qui, après avoir connu leurs pleins jeux dans la prose (Zola, Maupassant), la poésie (Laforgue, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine) et la peinture (Exposition Nadar, 1874) auront été rejoints par la musique avant qu'ils ne se joignent en elle — cette musique française qui, entre Berlioz et Debussy, n'affichait qu'un postromantisme — débordant avec Franck ou tempéré avec Lalo — contrairement aux réactions antiromantiques, dans un esprit parnassien, de Saint-Saëns, au temps du vieil

Hugo et des plus belles années du Parnasse (Banville, Hérédia, Leconte de Lisle, Sully-Prudhomme).

En 1863, Berlioz consacrait son dernier feuilleton aux *Pêcheurs de perles*, le premier opéra de Bizet dont le scherzo de la — future — symphonie *Roma* était fraîchement accueilli aux Concerts Pasdeloup fondés deux ans plus tôt. N'y verrait-on des signes annonciateurs de la prochaine revanche du concert sur le théâtre encore omniprésent ? Mais le renouveau symphonique et instrumental postérieur à la mort de Berlioz et à la guerre de 1870-1871, pour avoir été spectaculaire, n'en était pas moins préparé depuis une bonne décennie — certains de ses artisans comme Lalo, César Franck et Saint-Saëns ayant attiré l'attention sur eux avant de s'imposer au grand jour. Mais, parallèlement à des paysagistes mineurs comme Boudin ou Frédéric Bazille qui devaient, à l'ombre de Corot et de Millet, préparer la venue des impressionnistes, de petits maîtres de l'art instrumental allaient montrer, à l'ombre de Berlioz, la voie du renouveau déjà évoqué. Précisons bien que celui-ci affectera les domaines *qui lui étaient étrangers* : piano, orgue, musique de chambre, formes symphoniques et concertantes *sans programme*. On regrouperait alors dans une « Ecole de Barbizon de la musique française » — entre autres continuateurs d'Onslow, de Boëly, de Reber et d'Alkan — Théodore Gouvy (1819-1898), dont les premières symphonies avaient été louées par Berlioz et qui partagera jusqu'au bout sa carrière entre la France et l'Allemagne, Adolphe Blanc (1828-1885), élève d'Halévy et praticien exclusif de la musique de chambre, dont on retiendra en priorité le beau *Septuor* (1860), ou encore l'organiste Louis-James-Alfred Lefébure-Wély (1817-1870) dont on écartera sans dommage les pièces d'orgue, trop à la mode, au profit des *Duos symphoniques* pour deux pianos (1865, 1868) et de la *Sonate dramatique* pour piano et violon (1868).

Du théâtre au concert

Après 1870, les associations de concerts symphoniques (Colonne, 1873 ; Lamoureux, 1883) et de musique de chambre (Société des instruments à vent, 1879) se multiplient, qu'avait devancé la Société Nationale de Musique fondée en 1871 par Saint-Saëns, Alexis de Castillon et le professeur de chant Romain Bussine. Que son qualificatif ne nous abuse point : l'idée première avait germé longtemps auparavant chez des hommes de lettres et il s'agissait alors d'une confrontation salutaire entre les Français et leurs prédécesseurs ou contemporains étrangers —

allemands avant tout, bien sûr. D'autres associations l'avaient d'ailleurs précédée, notamment pour la diffusion de Schumann. Quant à Pasdeloup, il se sera le premier employé à faire connaître Brahms qui, avant d'être décrié, sera accueilli, jusqu'à la fin du siècle, avec une certaine faveur. La défaite infligée à la France par l'Allemagne orientera la Société Nationale vers la diffusion prioritaire — sa devise étant *Ars Gallica* — des nouveaux maîtres français, de toutes tendances ; diffusion méritante compte tenu du nombre alors réduit des associations susceptibles d'afficher des concerts d'orchestre aussi bien que de musique de chambre. En 1886, elle s'ouvrira à des œuvres anciennes ou étrangères, ce qui provoquera la démission de son président Camille Saint-Saëns, qui sera remplacé par César Franck à qui succédera Vincent d'Indy. Il est révélateur que l'Exposition universelle de 1867 se soit signalée par des créations lyriques, remarquables certes, de Bizet, Gounod, Massenet, Verdi mais dont la plus applaudie devait être une opérette d'Offenbach *(La Grande Duchesse de Gérolstein)*. Tandis que celle de 1878 affichera des concerts de musique de chambre, verra le grand orgue du Trocadéro inauguré aux accents de pièces de César Franck et Tchaïkovsky révélé aux Parisiens avec son *Premier Concerto de piano*, exécuté, sous la direction d'Edouard Colonne, par Nicolas Rubinstein. L'Exposition de 1889 révélera à son tour des Russes du Groupe des Cinq dirigés par Rimsky-Korsakov, peu avant que la Scandinavie ne s'impose, elle aussi, en musique comme en littérature, avec le Norvégien Edvard Grieg.

Un véritable symphonisme tous azimuts règne donc qui s'étend jusqu'à l'orgue avec les *Symphonies* de Widor. L'esprit de la symphonie n'irait-il pas jusqu'à imprégner la musique de chambre au risque de la faire sortir de son intimité dans le *Quintette* de Franck ? L'enseignement du Conservatoire, que dirige à partir de 1871, le successeur d'Auber, Ambroise Thomas, doit subir des réformes en conséquence afin de pouvoir former des symphonistes au métier éprouvé, aptes à réussir au concert comme à la scène. Autre signe des temps : les morceaux de concours ne seront plus confiés uniquement à des « spécialistes », mais à des symphonistes, ce terme cessant peu à peu d'être péjoratif. Le symphonisme d'alors, qui a gagné jusqu'au ballet avec Delibes et la musique de scène à partir de Bizet, va-t-il réaliser la fusion, précisément à l'ordre du jour, du drame et de la symphonie, quand les plus belles recettes de l'Opéra-Comique, en 1874, un an avant la première de *Carmen*, sont dues aux exécutions en concert du *Requiem* de Verdi — exécutions dirigées, il est vrai, par le compositeur ? Pour un peu le concert viendrait concurrencer le théâtre jusqu'en ses propres murs ! A l'inverse, le succès non moins considérable en 1873 et au concert

de *Marie-Magdeleine* de Massenet, *oratorio* apparenté à un opéra de concert, puis la longue prédominance des suites descriptives et des poèmes symphoniques sur la symphonie proprement dite avant la fameuse « Tétralogie », souvent évoquée, de 1886-1889 (Lalo, Franck, Saint-Saëns et d'Indy avec piano) sont là pour rappeler que le nouveau public des concerts se recrute essentiellement dans celui des théâtres. Quant aux débats soulevés par des créations d'œuvres de musique de chambre, voire des succès inespérés comme celui du *Quatuor* de César Franck, ils eussent été naturellement impensables quelque trente ans plus tôt !

Drame ou symphonie ?

La nouvelle et remarquable floraison symphonique et instrumentale de ces deux décennies contraste au théâtre, en un temps où l'opérette encombre toujours si l'on peut dire le devant de la scène, avec un renouveau certain de l'opéra à partir de Gounod, mais suivi, après 1871, d'un âge ingrat du drame lyrique. En 1865, l'échec d'*Ivan IV* de Bizet a prouvé qu'en dépit du succès — posthume et d'ailleurs monté de toutes pièces — de *L'Africaine* de Meyerbeer, le temps n'est plus aux mélodrames historico-romantiques, tandis que depuis *Faust* (1859), l'opéra s'est engagé sur de nouveaux sentiers. Mais la question wagnérienne est posée aux Français depuis 1860 avec l'exécution à Paris, au concert et sous la direction de Wagner, du Prélude de *Tristan* ; cinq ans avant les représentations de Munich ! Une première mondiale, donc, mais aussi mal accueillie que les premières parisiennes de *Tannhaüser* (1861) et de *Rienzi* (1869). Après 1871 et jusqu'aux représentations boycottées de *Lohengrin* en 1887 et 1891, le « Prussien » Wagner sera plus abhorré et combattu que le novateur, quand s'agitera la question de la Revanche et de la reconquête des provinces perdues. Cette obstruction faite aux drames wagnériens ne pouvait être que préjudiciable ; elle rendait d'autant plus désastreuse la mort brutale de Bizet après *Carmen* (1875), seule prise de position conséquente face au fait wagnérien. D'où les inévitables rejets et compromis qui allaient se succéder jusqu'au *Rêve* de Bruneau (1891). La différence est sensible avec l'évolution plutôt régulière de l'opérette qui, d'Offenbach à Messager (*La Basoche*, 1890), s'achemine de la bouffonnerie au sourire.

Postromantisme et Parnasse

Au lendemain de Sedan et de la Commune, le sérieux est, certes, de mise mais il est trop souvent confondu avec l'ennui. La

place est au confort — fût-il décoré avec fantaisie — en ce monde exclusivement — en France impudemment — bourgeois après la répression versaillaise, quand règne l'Ordre moral de Mac-Mahon. Toute création non officielle a des relents d'avant-gardisme politique — la musique de *Carmen* devant être taxée de « communarde » comme la peinture de Manet. Tout art authentique est art de combat, de rejet ou de fuite. De même que la peinture impressionniste se réfugie au soleil, la poésie symboliste dans les subtilités et le roman de Zola dans un panthéisme généreux, la musique s'évade dans la prière avec Franck, la confidence avec Lalo, le rêve avec Duparc, la sentimentalité — voire la sensiblerie — avec Massenet. Seul Bizet imprime à sa pensée un tour définitif et témoigne d'une vitalité, d'une virilité que prolongent le nouvel épicurisme et la nouvelle luminosité — en accord cette fois avec les peintres impressionnistes — de Chabrier qui laisse éclater son rire rabelaisien.

Mais, entre les intuitions géniales de Berlioz, projetées jusqu'à Varèse, et la révolution, aussi considérable, de Debussy, quelles innovations musicales recenser — à part celles de Chabrier justement — qui se puissent comparer à la décomposition de la lumière chez les peintres impressionnistes ou à la création du vers libre en poésie ? Pour comble de malchance, entre Berlioz et Debussy, les cinq figures les plus génialement douées : Franck, Bizet, Chabrier, Chausson, Duparc, n'auront pu accomplir, elles, une trajectoire « normale ». Au temps du « Crépuscule des Dieux » germaniques — Wagner, Brahms, Bruckner — traversé par le feu d'artifice génial mais éphémère d'Hugo Wolf, lorsque dans la Russie de Tchaïkovsky surgissent, sous la plume des deux figures de proue du Groupe des Cinq Moussorgsky et Borodine, des audaces aussi insolites que celles du vieux Liszt, la musique française connaît en cette nouvelle période de transition le même effacement — relatif — qu'au cours de la dernière en date qui avait conduit des Lumières au Romantisme[1].

Le décalage était sensible entre l'école française et ses devancières allemandes et russes quant à la mélodie, le piano et les formes pures instrumentales, symphoniques ou concertantes. Au point qu'elle donne l'impression de rattraper le temps perdu ; quitte à bientôt le dépasser ! Car elle ne rayonne plus grâce à son seul théâtre lyrique qu'il s'agisse des opérettes d'Offenbach comme de *Faust* et — surtout — de *Carmen*, ce qu'attestent l'impact des ballets de Delibes, les doubles succès de virtuose et de compositeur de Saint-Saëns et la pérennité d'ouvrages concertants ou instrumentaux comme la *Symphonie espagnole* de Lalo,

1. Voir plus haut chap. I et II.

le *Poème* de Chausson et la *Sonate* de Franck. Mieux encore : elle deviendra, avant que le siècle ne s'achève, un nouveau pôle d'attraction. En 1894, au père du jeune Roumain Georges Enesco qui vient, précisément, d'achever ses études dans la capitale autrichienne, son maître Joseph Hellmesberger lance cette recommandation révélatrice : « Je me demande si votre fils n'a pas intérêt à passer quelque temps à Paris. A Vienne, il a appris bien des choses. A mon sens Paris peut lui enseigner davantage. Ce n'est pas pour le chasser, mais bien au contraire pour lui rendre service que je vous dis ces choses. »[1]

La création de l'opérette

Au milieu du XIX[e] siècle, la distinction entre l'opéra et l'opéra-comique s'était pratiquement effacée.

Avant que Gounod et Berlioz ne renouent passagèrement avec l'ancien opéra-comique, Victor Massé (1822-1884) dans *Les Noces de Jeannette* (1853), Louis-Aimé Maillart (1817-1871) dans *Les Dragons de Villars* (1856) ou François Bazin (1816-1878) dans *Le Voyage en Chine* (1860) avaient essayé de redonner au genre léger plus de bonhomie et de naturel.

Offenbach devait dépasser ces tentatives modestes et remplacer à jamais, selon ses propres termes, les « petits opéras » par des ouvrages pleins de cette gaieté d'autrefois qui depuis longtemps faisait cruellement défaut. Sans doute, il atteignit à une truculence que ni Philidor ni Monsigny — dont il se réclamait ! — n'eussent jamais conçue. Aussi la plupart de ses opérettes portent-elles le titre plus approprié d'opéras-bouffes. L'histoire de sa vie se confond avec celle de l'opérette.

1. **Jacques Offenbach (1819-1880).** — Né à Cologne, il acheva ses études au Conservatoire sous la direction de Cherubini. Il se produisit d'abord comme chef d'orchestre et comme violoncelliste, se livrant à des facéties qui laissaient entrevoir, autant que ses premières mélodies (*Six fables de La Fontaine,* 1842), un véritable génie comique.

1. Bernard Gavoty, *Les souvenirs de Georges Enesco,* 1955, p. 62.

Lorsqu'il débute au théâtre, il est impossible, conformément à un décret napoléonien toujours en vigueur, de faire représenter à l'Opéra-Comique des ouvrages de plus d'un acte employant plus de trois acteurs. En outre, les directeurs doivent se limiter à un genre déterminé. Offenbach inaugure la salle des Bouffes-Parisiens dont il assume la direction. Il y fait jouer des pièces en un acte dont il est ou non l'auteur. En 1857, il institue un concours d'opérette où Bizet et Lecocq sont couronnés ex-aequo (Le Docteur Miracle). Le succès du nouveau genre devient tel qu'on peut désormais passer outre à toute limitation et donner à la musique un complément visuel du plus grand effet par le luxe et les déploiements somptueux de mise en scène. Sur les quelque cent dix ouvrages d'Offenbach, plus de quatre-vingts furent représentés jusqu'en 1869 dont *Orphée aux Enfers* (1858), *Monsieur Choufleuri* (1861), *La Belle Hélène* (1864), *La Vie Parisienne* (1866), *Barbe-Bleue, La Grande-Duchesse de Gérolstein* (1867), *La Périchole* (1868), *Les Brigands* (1869)...

L'opérette est à sa manière antiromantique et antiitalienne ; le *bel canto* y est tourné en dérision, le satanisme en ridicule ; les sujets mythologiques ou classiques sont prétextes à d'irrévérencieuses parodies farcies d'allusions à l'actualité. Offenbach, secondé par Meilhac et Halévy, librettistes pleins de verve et d'ingéniosité, se livre à des effets prosodiques originaux et à des gags amusants mais souvent bon marché. Les couplets, duos, ensembles et airs de danses sont d'un entrain endiablé ; l'orchestre et le bon goût sont sacrifiés au mouvement d'ensemble. Voilà qui fait les délices d'une société gouvernée par une impératrice qui déteste la « grande musique » et dont l'élite, voire les ministres, n'a pour délassement intellectuel supérieur que la solution de charades ou la rédaction de calembours !

On conçoit fort bien que l'opérette ait été jugée sévèrement. Vincent d'Indy la traita de « champignon parasite éclos sur la pourriture ». Pour frivole en effet qu'elle fut, il serait cependant injuste de méconnaître la bouffée d'air pur qu'apportait Offenbach après Adam et Auber et dont Bizet et Chabrier ont si justement profité. Offenbach, au faîte de sa gloire, effectua des tournées triomphales jusqu'en Amérique. Suivant ses propres conseils, Johann Strauss aborda l'opérette et Smetana se piqua de lui « damer le pion » en composant sa *Fiancée vendue*.

2. **Emules et successeurs d'Offenbach.** — Florimond Ronger dit Hervé (1822-1895) mena lui aussi une carrière de compositeur (*L'Œil crevé*, 1867 ; *Le Petit Faust*, 1869 ; *Mam'zelle Nitouche*, 1888), de directeur de théâtre et de chef d'orchestre. Acteur à l'occasion, il rédigeait lui-même ses livrets avec une fantaisie débridée annonciatrice de Jarry, voire des surréalistes. Léo Delibes produisit jusqu'en 1870 toutes ses opérettes *(L'Omelette à la Follembuche ; L'Ecossais de Chatou)* qui ont déjà les qualités des opéras et des ballets.

Après l'effondrement du Second Empire, la tendance sera plutôt au sérieux. Le discrédit qui frappera l'opérette poussera Offenbach à se rapprocher de l'opéra-comique. Ses dernières partitions appelées parfois « opéras-féériques » accorderont toujours une part essentielle au spectacle, mais seront d'une facture plus affinée. *Pomme d'Api*, *Madame Favart* (1873), *Le Voyage dans la Lune* (1875), *La Fille du Tambour-Major* (1879) conduiront à l'opéra-fantastique *Les Contes d'Hoffmann* (1880) où, par un juste retour des choses, Offenbach, notamment dans les chœurs du premier acte, prendra leçon de Bizet.

Jusqu'aux débuts d'André Messager (*Isoline*, 1888), quelques compositeurs non dénués de talent ont également visé à plus de finesse dans l'opérette. Parmi leurs ouvrages qui ont survécu, citons *Les Mousquetaires au couvent* (1877) de Louis Varney (1844-1908), *Le Grand Mogol* (1876), *La Mascotte* (1880), *La Cigale et la Fourmi* (1888) d'Edmond Audran (1842-1908), *Les Cent-Vierges*, *La Fille de Madame Angot* (1872), *Le Petit Duc* (1878) de Charles Lecocq (1832-1918), *Les Cloches de Corneville*

(1877), *Rip* (1884) de Robert Planquette (1848-1903), l'auteur de *Sambre et Meuse*. Mais aucun ne surpassera Offenbach autant que Chabrier. Il n'en est pas moins vrai que ces œuvrettes sans prétention contiennent souvent plus de musique véritable que bien des opéras de la même époque.

Le renouvellement de l'opéra et l'âge ingrat du drame lyrique

1. **Charles Gounod (1818-1893).** — Elève d'Halévy et de Ferdinand Paër, Gounod, avant d'aborder la scène, prouva de bonne heure un sens mélodique et harmonique remarquable qui lui permit de régénérer efficacement la romance. Avec *Venise* (1855), *O ma belle rebelle, Le Soir, Aubade, La Pensée des morts, L'Ame d'un ange*, Gounod peut être tenu pour un précurseur de Fauré, mieux encore pour le « véritable instaurateur de la mélodie française qui a retrouvé une sensualité harmonique et vocale perdue depuis le milieu du XVII[e] siècle » (Ravel). A ces qualités s'ajoutera un sens très sûr et aussi retrouvé de la prosodie.

Gounod aura été l'un des premiers à rétablir une déclamation faisant corps avec la langue française dès ses premiers ouvrages *Sapho* (1850) et *La Nonne sanglante* (1852). *Le Médecin malgré lui* (1858), *La Colombe* (1866) révèlent des dons comiques insoupçonnés — les airs et chœurs pour *Ulysse* de Ponsard (1852) ayant constitué la première musique de scène française écrite à l'image du *Songe d'une Nuit d'Eté* de Mendelssohn.

Faust (1859) ouvre une brèche sérieuse dans l'italianisme, malgré la survivance de défilés meyerbeeriens, d'airs à vocalises et de formules d'accompagnement faciles et stéréotypées. L'acte du Jardin avec la Chanson du Roi de Thulé comme la Sérénade de Méphisto sont empreintes d'un charme bien personnel. Un authentique sentiment dramatique anime la Scène à

l'église. Ces qualités se retrouveront dans les meilleures pages de *Mireille* (1864) et de *Roméo et Juliette* (1867).

Mais, en général, Gounod exprimerait plutôt les sentiments des spectateurs que ceux des personnages ; d'où le succès persistant auprès d'un public peu sensible à la vérité dramatique ; d'où les critiques sévères de Verdi sur les caractères trop ébauchés. On reprocherait facilement à Gounod de s'être attaqué avec témérité à Shakespeare ou à Goethe.

Gounod avoua lui-même qu'il manquait de caractère. Il connut toutes les facilités d'une carrière officielle et ne sut se garder de certaines indulgences. Méfiant à l'excès vis-à-vis de Wagner, qu'il sut pourtant comprendre et admirer, Gounod se sera moins renouvelé que répété, sans grand succès d'ailleurs, avec *Polyeucte, Cinq-Mars* (1878) et *Le Tribut de Zamora* (1881).

Gounod s'est substitué à Meyerbeer et Halévy en tant que pôle d'attraction. Va-t-il comme Verdi, mais aussi Meyerbeer qui reste au répertoire, servir de repoussoir à Wagner interdit d'accès aux scènes françaises ? Le public des théâtres, toujours moins perméable aux innovations musicales, fait plutôt bon accueil au meyerbeerisme attardé de *Patrie* (1886) d'Emile Paladilhe (1844-1926). Inversement, aucun des opéras plus « symphoniques » de Saint-Saëns ne s'imposera après *Samson et Dalila* (1877), *oratorio* mué en drame lyrique mais applaudi à Weimar (1877) longtemps avant Rouen et Paris (1892) — Saint-Saëns se réfugiant auprès de Verdi pour échapper au philtre wagnérien, cependant qu'Ernest Reyer (1823-1909) se référait à Gluck pardelà et non contre Wagner dans *Sigurd* (1885) et *Salammbô* (1890). Et que dire des triomphes de *Jocelyn* (1888), dont la berceuse est restée célèbre et de *La Vivandière* (1895) de Benjamin Godard (1849-1895) qui ne sut se garder d'une déplorable facilité dans tous les domaines et qui se targuait même d'ignorer Wagner ? En revanche, nous avons souligné les réelles vertus du *Roi d'Ys* de Lalo (1888)[1], précédé quant à la mise en chantier, par *Gwendoline* de Chabrier[2], dans l'assimilation sérieuse, cette fois, de Wagner au génie français. Mais rejoindre Wagner,

1. Voir p. 51.
2. Voir p. 61.

comme à la même date les ultimes chefs-d'œuvre de Verdi *Otello* et *Falstaff*, ne signifiait pas aller au-delà des *premiers* opéras. Quant à ceux de César Franck, *Ghiselle* et *Hulda*, créés seulement après sa mort et à l'étranger, ils passeront inaperçus, malgré leur musicalité certaine, fut-elle ou non débitrice de Wagner. Mais n'oublions pas qu'ils avaient été composés pour faire pièce aux succès continus et sans équivalents de Massenet.

Car la triple position rayonnante et influente de dramaturge, de symphoniste et de pédagogue qu'aurait occupée Bizet, Jules Massenet l'aura conquise après sa mort et pour la détenir, sans partage, pendant près de deux décennies.

2. **Jules Massenet (1842-1912).** — Formé par Ambroise Thomas et titulaire du Prix de Rome 1863, il s'est d'abord signalé comme compositeur de mélodies, inaugurant le cycle dans la mélodie française avec son *Poème d'Avril* (1866). Massenet fut ensuite un symphoniste applaudi au concert avec ses oratorios (*Marie-Magdeleine*, 1873), suites descriptives (*Scènes pittoresques*, 1874) et ouvertures à programme (*Phèdre*, 1874) avant de l'être au théâtre (*La Grand'Tante*, 1867, *Don César de Bazan*, 1872). Le succès triomphal du *Roi de Lahore* (1877) va lui ouvrir les portes du Conservatoire et de l'Institut. Massenet polarise désormais sa carrière vers la scène où il fait représenter jusqu'en 1894 ses ouvrages majeurs : *Hérodiade* (1881), *Manon* (1884), *Le Cid* (1885), *Esclarmonde* (1889), *Werther* (1886, créé en Allemagne en 1892, puis à Paris en 1893) et *Thaïs* (1894). Massenet aura traité les sujets les plus divers avec la même sensualité païenne mélodique et harmonique bien caractérisée dont le charme insidieux opérera jusqu'auprès du jeune Debussy et d'Olivier Messiaen. Il aura introduit et vulgarisé les procédés d'écriture de Schumann comme Gounod avait commercialisé ceux de Mendelssohn, réalisant au théâtre un compromis intéressant — et intéressé ! — entre Gounod et Wagner. Mais la surenchère sentimentale, les inévitables faiblesses propres à qui se soucie trop de ne jamais déplaire, l'indifférence à

l'évolution générale de la musique conduiront vite à la redite et finalement à l'impasse ce musicien étonnamment doué et pourvu d'un métier infaillible. De 1878 à 1896, Massenet aura formé au Conservatoire des élèves de valeur capables de réussir dans l'opéra comme dans la symphonie tels Bruneau, Charpentier, Pierné, Rabaud, Reynaldo Hahn — d'autres devant aller chercher des idéaux plus élevés chez César Franck et Gabriel Fauré.

De son ultime production lyrique, toujours régulière mais de moins en moins applaudie, seuls resteront au répertoire *Le Jongleur de Notre-Dame* (1902) d'une exceptionnelle fermeté d'écriture et *Don Quichotte* (1910). Parmi ses dernières pièces vocales on accordera une place à part aux *Expressions lyriques* (1911) où, longtemps avant Louis Durey, Massenet fait alterner le chant et la déclamation rythmée. Plus insolite encore sera l'apparition à son catalogue d'un *Concerto de piano* (1902) en ce début du XX^e siècle où le concerto était plutôt décrié !

Léo Delibes et le ballet symphonique

Après avoir débuté comme compositeur de chansonnettes *(Bonjour Suzon)* et d'opérettes[1], Léo Delibes (1836-1891) aura le mérite d'imposer les droits du symphoniste dans le ballet dès sa brillante contribution à *La Source* (1860, en collaboration avec Minkus), *Coppélia* (1870) assurera son renom et *Sylvia* (1876) — pareillement admiré de Tchaïkovsky — lui vaudra la consécration définitive. Delibes influencera, pareillement, Smetana avec son opéra-comique *Le Roi l'a dit* (1873) qui ne connaîtra pas, cependant, le succès durable de *Lakmé* (1883). Les mêmes qualités de langueur voluptueuse et de finesse harmonique auront marqué les premières pièces pour piano de Debussy. Delibes, à qui l'on doit encore des chœurs orphéoniques — tous antérieurs à 1870 — *(Trianon, Pastorale)* et des mélo-

1. Voir plus haut p. 46.

dies de valeur (*Myrtho,* 1891), se signalera comme un orchestrateur ingénieux. En témoignent, après ses ballets et opéras-comiques, ses musiques de scènes destinées à la Comédie-Française, avant tout celle du *Roi s'amuse* de Victor Hugo (1882) dont les modulations du Passepied enchantaient Stravinsky. Chez Delibes, qui fut professeur au Conservatoire, on déplorera, comme pour la plupart de ses contemporains, la même absence de discernement ; conséquence d'un pareil manque de position franchement affirmée entre avant-gardisme et opportunisme. Quoiqu'il en soit, sa muse élégante et racée aura fait école dans la pantomime symphonique jusqu'à l'apparition des ballets russes de Diaghilev[1].

Deux artisans du renouveau symphonique et instrumental

1. **Edouard Lalo (1823-1892).** — Après 1870, Lalo atteindra une maturation qui, pour être aussi tardive que celle de Franck, se laissait davantage pressentir dans ses premières mélodies (*Six Poèmes d'Hugo,* 1854 ; *Ballade à la Lune,* 1860) et compositions de chambre — dussent-elles être passées aussi inaperçues ! Formé par Habeneck, il avait terminé ses études au Conservatoire mais sans viser le Prix de Rome. Violoniste et altiste du Quatuor Armingaud, il avait abordé le théâtre avec l'opéra *Fiesque* (1869) — toujours pas représenté mais qui demeure le plus remarquable du Second Empire par son refus très net de toute concession. Bien qu'attiré avant tout par les instruments, Lalo ne manquait pas de réels dons dramatiques. Ils allaient se confirmer avec bonheur dans l'opéra *Le Roi d'Ys* (1888) et les dernières mélodies (*Marine, Chant breton* avec hautbois) — celles-ci ayant

1. Voir plus loin p. 70.

contribué, parallèlement à Duparc mais avec des ambitions moindres, à la rencontre du lied et du génie français.

Dans un contexte assurément plus favorable, Lalo aura produit pendant ses vingt dernières années ses deux chefs-d'œuvre instrumentaux : le *Quatuor* (1887) dont la version première (1859) avait signifié la résurrection de cette forme en France — et le *Troisième Trio* (1881). Mais c'est surtout vers l'orchestre qu'il concentre ses efforts. Il y manie les timbres en coloriste habile, crée, harmonise et combine des thèmes et des rythmes originaux, le plus souvent inspirés de folklores étrangers. Sa connaissance parfaite des cordes qu'il doit à son expérience de quartettiste se révèle plus particulièrement dans la *Symphonie espagnole* (1875) et les *Concertos* de violon (1874, 1883) et de violoncelle (1877) dont la diffusion internationale ne s'est jamais démentie. Elle a porté néanmoins ombrage à des compositions moins brillantes, moins superficielles aussi, comme le *Divertissement* (1873), la *Rapsodie norvégienne* (1879) et la *Symphonie en sol mineur* (1889). *Namouna* (1882) marque, après Delibes et avant Messager, l'apogée du ballet d'action. Lalo y fait usage de toutes les ressources de sa science et de son imagination. Pareille musicalité effraya les abonnés de l'Opéra- Comique qui croyaient encore accabler de la pire injure un compositeur de ballet en le traitant de « symphoniste ». Mais les musiciens, eux, ne s'y trompèrent pas, tels Chausson et le jeune Debussy, qui applaudirent au chef-d'œuvre. Une invention rythmique, mélodique, orchestrale, mais aussi harmonique, plus personnelle et plus constante que chez Saint-Saëns, toujours au service d'une pensée plus chaleureuse et noble bien que discrète, compensent certaines facilités dans l'inspiration ; elles incitent à rapprocher Lalo de Mendelssohn.

2. **Camille Saint-Saëns (1835-1921).** — Compositeur, pianiste, organiste, chef d'orchestre, organisateur de concerts, critique et pédagogue, Camille Saint-Saëns qu'attirent également le théâtre, la poésie, la philosophie et l'astronomie, était, certes, un esprit cultivé et même assez ouvert. Avant 1870, il remettait à l'honneur la musique de chambre et le concerto qu'il sera seul — avec Lalo — à illustrer jusqu'à la fin du siècle, dans les cordes comme au piano. Il vantait, contre l'indifférence ou l'hostilité générales, les mérites de Berlioz, de Boëly, de Reber, de Liszt et de Schumann. Dans *Harmonie et mélodie,* il pressentait même l'évolution de la tonalité vers la modalité. Avec une aisance prodigieuse, avec une habileté suprême, il aura abordé tous les genres instrumentaux et vocaux, serait-ce pour ne rien dire. « L'art, c'est la forme », proclamait-il et sa réaction contre l'italianisme et les excès romantiques lui auront fait tenir en musique après Liszt et Berlioz le même rôle de Parnassien qu'en poésie Leconte de Lisle après Victor Hugo. Un tel comportement apparaît à l'évidence dans ses poèmes symphoniques qui valent *d'abord* par leur forme impeccable. Dans *Le Rouet d'Omphale* (1871), *Phaëton* (1873), *La Danse macabre* (1874) et *La Jeunesse d'Hercule* (1877) la fidélité au programme passe *après* la soumission à des impératifs purement musicaux. Son peu de sens critique laisse à la postérité le soin de retenir dans une production abondante — 168 opus catalogués ! — les pages les plus dignes de survie. Elles appartiennent surtout au domaine instrumental et l'importance chronologique des plus valables n'est pas douteuse. La plupart, fait significatif, sont antérieures à la *Troisième Symphonie* (avec orgue 1888) où, de son propre aveu, Saint-Saëns reconnaissait avoir donné toute sa mesure. Ici comme dans la *Première Sonate de violoncelle* (1872) ou l'andante du *Septuor* pour trompette, piano et cordes (1880), il déploie exceptionnelle-

ment son impeccable maîtrise au service d'un romantisme tempéré. Il tient compte dans sa *Troisième Symphonie* des apports de Liszt et de César Franck par quelques touches harmoniques discrètes.

Tout hostile qu'il fût aux courants novateurs, Saint-Saëns connut une gloire universelle de virtuose et de compositeur à laquelle s'ajoutait son prestige de fondateur de la Société nationale de Musique et de premier restituteur de Rameau. Il n'aura pu offrir qu'un idéal purement formel à ses élèves — Fauré, Gigout, Messager — comme à ses admirateurs — Paul Dukas et Maurice Ravel. Mais à la fin du XIX^e siècle au temps de la dewagnérisation Saint-Saëns aura poussé, aidé même à reconquérir les vertus classiques de rigueur, clarté, sobriété, discrétion, élégance.

Widor et l'orgue symphonique

Parmi les parnassiens qui se rapprochent de Saint-Saëns, on voit éclore au cours des vingt années où précisément Saint-Saëns délaisse l'orgue, une pléiade d'organistes. Si on les compare à César Franck, ils sont d'aussi remarquables improvisateurs, mais ils renouvellent moins le langage que la technique de leur instrument. Sans doute Charles-Marie Widor (1843-1937) affirme-t-il avec raison qu' « à l'instrument nouveau, il faut une langue nouvelle, un autre idéal que celui « de la polyphonie scholastique ». Ce qui n'empêchera pas cet organiste de Saint-Sulpice, qui enseignera la composition au Conservatoire, de pratiquer avec la même maîtrise académique — pour ne pas dire justement scholastique ! — la fugue et la toccata, le menuet et la pastorale dans ses *Symphonies* essentiellement décoratives et qui cherchent moins à servir qu'à orner le culte. Toutes auront vu le jour de 1876 à 1900.

« Le grand mérite de Widor est, avant tout, d'avoir donné, tant comme virtuose que comme compositeur, des bases solides sur lesquelles ses disciples et successeurs ont pu à leur tour bâtir et innover. Il a joué le rôle, parfois un peu ingrat, du créateur de transition qui indique la voie à suivre et qui, préoccupé surtout de donner des directives d'ensemble, laisse à ses successeurs le soin d'enrichir et de perfectionner la formule un peu schématique qu'il leur a léguée » (Bernard Gavoty).

Son exceptionnelle longévité lui vaudra d'amorcer, avec son *Domine Salvum Fac Populum* (1918), un répertoire original pour orgue et cuivres (Vierne : *Marche triomphale pour le centenaire de Napoléon,* 1921) issu de la conjonction de la symphonie pour orgue et de la fanfare symphonique pour cuivres clairs de Debussy et Paul Dukas.

Moins liturgiques que profanes seront également les pièces d'Eugène Gigout (1843-1925), organiste de Saint-Augustin et professeur au Conservatoire, les *Sonates* d'Alexandre Guilmant (1848-1911), la *Suite gothique* et autres pages de Léon Boëllmann (1862-1897) dont on retiendra davantage la *Symphonie* et la *Sonate pour violoncelle et piano.*

Cinq prophètes d'un âge nouveau

1. **César Franck (1822-1890).** — Né à Liège, fixé à Paris en 1835 et naturalisé français en 1860, César Franck fut le plus éphémère des élèves de Reicha, mais celui en qui l'enseignement porta les fruits les plus conséquents — fussent-ils tardifs, car les signes annonciateurs des chefs-d'œuvre de la maturité sont au départ aussi imperceptibles que des diamants mal dégrossis et noyés dans leur gangue. On les perçoit dans les quatre *Trios avec piano* dont le quatrième dédié à Liszt recourt déjà au procédé cyclique (1842) et dans les premières mélodies dont les références ne sont pas uniquement germaniques, *L'Emir de Bengador* (1846) par exemple, pouvant se rattacher à Félicien David comme l'églogue biblique *Ruth* (1855), l'ouvrage de jeunesse le plus ambitieux, à Méhul.

C'est à quarante ans que César Franck, qui vient d'accéder à la tribune de Sainte-Clotilde, s'impose, mieux que Saint-Saëns ou qu'Alexis Chauvet (1837-1871), comme le véritable promoteur d'une littérature adaptée au nouvel orgue de Cavaillé-Coll. Ses *Six Pièces* sonnent le réveil du répertoire de l'instrument après une longue léthargie. *Prière,* comme *Prélude,*

fugue et variation innovent moins par le choix que par l'agrandissement des cadres. Leur commune allure de confession personnelle justifie, davantage que leur écriture proprement dite la dénomination de musique d'orgue « romantique ». Ce que confirmeront les *Trois pièces* (1878) et les *Trois Chorals* (1890), son testament artistique. Ces deux triptyques entouraient l'étonnante gerbe de chefs-d'œuvre destinés au piano soliste (*Prélude, Choral et Fugue,* 1884 ; *Prélude, Aria et Final,* 1886 ; *Danse lente,* 1885) ou concertant (*Les Djinns,* 1884 ; *Variations symphoniques,* 1885), aux instruments (*Quintette* piano et cordes, 1879 ; *Sonate piano et violon,* 1886 ; *Quatuor à cordes,* 1890) ou à l'orchestre (*Les Eolides,* 1876 ; *Le Chasseur maudit,* 1882 ; *Symphonie en ré mineur,* 1889) — qui s'adjoint solistes et chœur dans l'ode-symphonie *Rédemption* (1873) et le dernier poème symphonique *Psyché* (1888). Les inégalités sont flagrantes ici comme dans tous les domaines réservés à la voix soliste ou aux chœurs.

Mais les plus belles pages portent sa griffe, aussi reconnaissable, et sont dignes de leur auteur : le Prologue et la VIII[e] des *Béatitudes* (1869-1879), l'air de l'Archange de *Rédemption,* le dernier oratorio *Rébecca* (1881) presque entièrement écrit dans le mode de fa et préférable à la *Messe* et au *Psaume 150,* le beau chœur d'hommes avec piano sur un *Hymne* de Racine (1888) enfin les dernières mélodies *(Nocturne, La Procession, Les Cloches du Soir)* toutes postérieures à la dernière de son élève Henri Duparc dont il se rapproche comme dans ses meilleurs duos *(Les Danses de Lormont, Soleil).*

Son langage désormais caractérisé après 1872 se reconnaît à la mélodie aux contours sinueux et faite de longues périodes appelant une harmonie chromatique héritée de Wagner et de Liszt. A ce dernier il emprunte le procédé cyclique consistant à répartir un même thème dans les différents mouvements d'une sonate, ce

qui confère à l'ensemble une plus grande unité. Il échafaude des architectures complexes, elles aussi, étrangères aux « canons » consacrés ; il applique ainsi la variation beethovénienne au choral, bâtit ses *Variations symphoniques* sur l'alternance de deux thèmes variés, enchaîne dans ses deux triptyques pour piano trois morceaux n'appartenant à aucune des trois formes désignées. Ainsi s'exprime un romantique tempéré de mysticisme, d'une bonté d'âme allant jusqu'à la candeur, mais capable de grandeur et débordant d'accents tragiques à peine entrecoupés de détente tels que la musique en France n'en avait pas connu depuis bien longtemps. L'ascension de César Franck aura été longue, laborieuse même. On ne s'est pas fait faute de déplorer la lourdeur de son orchestration proche de la registration, son manque d'invention rythmique, son déséquilibre de proportions et ses redites, signes d'un improvisateur. Mais ses incertitudes de goût ne sont-elles pas le fait de *tous* les Français de « l'ère vespasienne » ? Professeur d'idéal avant tout, César Franck aura fait de sa classe d'orgue, où il avait été nommé au Conservatoire en 1872, à la fois une pépinière d'instrumentistes et le centre d'une véritable apostolat en marge de l'enseignement officiel. Au point que son souvenir laissera des traces au-delà de ses propres élèves chez des compositeurs ayant subi une autre formation, à commencer par Debussy.

« Premier soldat tombé en avant des armées », ce vers de la Comtesse de Noailles s'appliquerait à Alexis de Castillon (1838-1873), officier démissionnaire qui fut élève de Victor Massé avant de rencontrer César Franck en 1870 et de fonder, en 1871, la Société nationale de Musique, avec Saint-Saëns[1]. Celui-ci devait imposer contre une salle houleuse son *Concerto de piano* (1872), imprégné — comme les *Esquisses symphoniques* et la *Paraphrase du Psaume 84* — de Schumann qui s'introduisait alors mais non sans résistances. Cette référence était déjà primordiale dans les

1. Voir p. 53.

premiers ouvrages consacrés à la musique de chambre — le plus achevé étant sans conteste le *Quatuor avec piano* (op. 4, 1869).

Les autres élèves du « Père Franck » — Duparc, Chausson, d'Indy sur qui nous reviendrons en détail[1] — auront comme un air de famille, contrairement à Arthur Coquard (1846-1910), plus proche de Saint-Saëns ou de Lalo, dont il terminera *La Jacquerie*. Plus voisine de Massenet apparaîtra Augusta Holmès (1847-1903), d'origine irlandaise, aussi connue sous le pseudonyme d'Hermann Zeuta et dont un *Noël* est resté célèbre. En revanche, le Verviétois Guillaume Lekeu (1870-1894), mort à Angers, est membre à part entière de la famille franckiste comme le rappelle sa *Sonate pour violon et piano* (1891), l'œuvre aujourd'hui encore la plus divulguée de ce « tempérament quasi génial » (V. d'Indy).

2. **Georges Bizet (1838-1875).** — Comme nous l'avons vu, cet élève d'Halévy devait entrer dans la carrière en 1863 avec l'opéra *Les Pêcheurs de Perles* et le *Scherzo* de la symphonie *Roma*[2]. Mais avant d'obtenir le Premier Grand Prix de Rome (*Clovis et Clotilde*, 1857), ce pianiste admiré de Liszt s'était montré aussi apte à réussir dans la symphonie (*Symphonie en ut*, 1855) que dans l'opérette (*Le Docteur Miracle*, 1857). Il s'imposait d'ores et déjà comme un technicien hors pair. Esprit cultivé, épris d'idéal, Bizet apparaît à travers sa correspondance attentif à des problèmes qui ne concernent pas seulement son art. Par son honnêteté, sa franchise et sa recherche constante de la vérité qu'il tient pour la « source de toutes les beautés artistiques » — et pas seulement artistiques ! — il se détournera bientôt de la société impériale. Elle lui avait pourtant accordé des débuts relativement aisés. Mais à quelles conditions ! Se dépenser en d'ingrates transcriptions aborder bon gré mal gré d'insipides livrets de cantates (*Vasco de Gama*, 1860) et d'opéras (*Ivan IV*, 1865) ou aligner force « mélodies au galop » et pièces pour pianistes. Nombreux seront dans tous les domaines les essais avortés ou demeurés dans ses cartons. Mais l'opéra *La Jolie Fille de Perth* (1867) apparaît comme une œuvre charnière quand Bizet affirme publiquement son credo esthétique au cours de son — unique — article de critique. Au seuil de la trentaine, il se montrera insatisfait, plus que jamais conscient de ses possibilités, aspirant désormais à un effort créateur continu, concentré, libéré si possible de toute servitude. Certes, son premier bilan est loin d'être entièrement négatif. Sa personnalité transparaissait malgré tout dans ses meilleures pages de piano *(Variations chromatiques, La Bohémienne* des *Chants du Rhin)* et mélodies les mieux venues *(Sonnet*

1. Voir p. 62, 64 et 77.
2. Voir plus haut p. 40.

de Ronsard, Chanson du fou, Adieux de l'hôtesse arabe) qui, dans le sillage de Gounod, participaient à la décantation du lied français. Faut-il ajouter que son futur génie se laissait deviner avec plus de force encore dans les meilleurs moments *(Air de l'ivresse, Danse bohémienne)* de *La Jolie Fille de Perth* ?

Après 1870, Bizet va signer, coup sur coup, ses trois chefs-d'œuvre accomplis : *Jeux d'enfants* (1871), *L'Arlésienne* (1872) et *Carmen* (1875), quand l'heure n'est plus à la dispersion — ce que ne sauraient démentir ni la publication du beau chœur d'hommes a cappella *Saint Jean de Pathmos,* ni la représentation de l'opéra-comique en un acte *Djamileh* (1872), ni le triomphe au concert de l'ouverture de *Patrie* (1874), page de circonstance un rien falote au regard de compositions similaires de Tchaïkovsky. Un accueil favorable avait été plus justement réservé l'année précédente à la *Petite Suite* d'orchestre tirée de *Jeux d'enfants,* première borne de l'âge d'or du quatre mains français. Mal acceptée à l'Odéon, la partition d'accompagnement pour *L'Arlésienne* de Daudet prendra sa revanche au concert avec une *Première Suite* — la seule due entièrement au compositeur. Bizet n'aura jamais fourni travail plus poussé de trituration mélodique et harmonique comme d'orfèvrerie instrumentale qu'en ce domaine, il est vrai, libre de toute convention, exempt de tout antécédent fâcheux. Si bien que *L'Arlésienne* va servir pendant un demi-siècle d'archétype aux musiques de scène françaises d'essence symphonique. Quant à *Carmen,* Bizet la définissait lui-même comme « une opérette qui finit mal », ce qui sous-entendait sa diversité de registre, laquelle restera sans partage, n'ayant eu d'autre antécédent en Europe que *Boris Godounov* de Moussorgsky.

Mais, contrairement à son contemporain russe, Bizet se montre plus encombré par son bagage d'école. S'il ne révolutionne pas la conception d'en-

semble et les structures de l'opéra-comique, il accorde une première place aux chœurs et ensembles. L'orchestre n'est plus une vaste guitare, mais un élément essentiel du drame. La leçon de Wagner sembler porter ainsi des premiers fruits plus importants que le recours à un seul leitmotiv, traité non symphoniquement d'ailleurs, pour symboliser le personnage central. Par ailleurs, Bizet bouleverse bien davantage les conventions ; il serre d'aussi près que possible son texte et parvient à l'expression la plus juste et la plus variée qui ait jamais été atteinte à la scène. Pour cette seule raison, *Carmen* a gardé et conservera une éternelle jeunesse. Un souci constant de réalisme a conduit Bizet à redonner à des mélodies espagnoles leur verdeur et leur relief originels. A des cadres et des formules usées, il insuffle une telle vie qu'il semble les avoir recréés. Tels sont les signes non seulement d'un talent supérieur mais d'un génie mort avant d'avoir pu se forger un idiome personnel.

« Cette musique pleine de soleil et d'action qui retrempe aux sources populaires son aristocratique distinction fait contraste avec les symphonies philosophiques de Wagner. Par son naturel même et la claire conscience qu'elle avait du génie de sa race, elle était bien en avance sur son temps » (Romain Rolland).

On en saisira que mieux les incompréhensions qu'elle rencontra en France et les querelles qui lui furent intentées. Toutes n'étaient pas purement esthétiques : par son réalisme qui fit scandale — il rejoignait celui des peintres réalistes achevant leur carrière : Manet, Courbet, Daumier — *Carmen* ouvrait la voie au naturalisme de Bruneau et de Charpentier. A travers *Carmen,* Nietzsche, rompant avec Wagner, opposait au mysticisme brumeux et pervers de *Parsifal* la plus saine antidote. Il saluait en Bizet un nouveau triomphe du lyrisme méditerranéen. Avec ses trois chefs-d'œuvre participant à égalité du salon, de

la scène et du concert, Bizet apparaît comme un lieu géométrique du renouveau musical français.

3. **Emmanuel Chabrier (1841-1894).** — Personnage un peu inattendu que cet employé de ministère, d'origine auvergnate, au parler rabelaisien, émotif et tendre comme un enfant, collectionneur des toiles de Manet et des impressionnistes, admirateur de Wagner, ami de Franck et de ses disciples et qui n'a reçu pour formation musicale que des leçons de professeurs obscurs. Chabrier entre dans la carrière, à l'âge ou Bizet vient de disparaître, en 1877, avec l'opérette *L'Etoile* qui instaure son renom ; du moins auprès des musiciens. Mais comme Bizet, dont il est le continuateur chronologique et logique, Chabrier aura moins de chances à la scène qu'au concert avec sa nouvelle opérette *Une Education manquée* (1879), son opéra-comique *Le Roi malgré lui* (1887), son opéra *Gwendoline* (1883) — le nouveau drame *Briséis* (posth. 1897) demeurant inachevé. Après les premières confidentielles du *Lamento* pour orchestre et du *Larghetto* pour cor (1878), avant le semi-échec de la cantate *La Sulamite* (1885) et de l'*Ode à la Musique*, également pour chœur de femmes (1890, créé en 1893), Chabrier aura conquis la notoriété en 1883 avec la rapsodie *España* suivie aussitôt après des *Trois Valses romantiques* à deux pianos. En 1888, sa carrière culmine avec les *Dix Pièces pittoresques* pour piano qui provoqueront une surprise admirative, comme la *Joyeuse Marche* et le *Prélude pastoral.* Ses pièces vocales, parues ou non de son vivant *(L'île heureuse, Sommation irrespectueuse)*, seront dominées par les « mélodies zoologiques » inspirées en 1890 d'Edmond Rostand *(Ballade des gros dindons, Pastorale des cochons roses)* et de Rosemonde Gérard *(Les cigales, Villanelle des petits canards)*. La rupture avec les valeurs romantiques sera plus consommée qu'auparavant dans ce premier bestiaire

vocal. En 1891, à peine tracée la double barre finale de *Bourrée fantasque* pour piano, Chabrier, à peine âgé de cinquante ans, est frappé de paralysie.

En un temps où le goût était l'objet des plus désolantes sollicitations, les « effets sûrs, garantis et certains » n'étaient pas le fait du seul Chabrier, mais ils choquent d'autant plus sous sa plume qu'ils voisinent avec des trouvailles géniales dans l'harmonie et dans l'orchestration. Ne fut-il pas le premier harmoniste de sa génération avant — le grand — Fauré, Debussy et Ravel qui lui devront tant — ce dernier surtout — comme Florent Schmitt et, après eux encore, Auric, Poulenc, Sauguet, Jean Françaix... parmi tant d'autres ? Chabrier sut élever le rire au rang d'un grand art, sans avoir pu bâtir cependant une épopée digne de Rabelais, à laquelle il songea d'ailleurs et qui eût marqué probablement le couronnement de sa carrière. Du moins lui qui avait hésité au départ entre la peinture et la musique aura-t-il apporté une correspondance sonore — unique en son temps — à l'épicurisme et à la luminosité de Manet et des impressionnistes ; avant tout au piano et à l'orchestre où il donna sa meilleure part. Chabrier réhabilita la virtuosité comme moyen naturel d'expression. Il rendit le matériau sonore valable en soi hors de toute rhétorique par l'égalisation des timbres et déjà le désir de répartir une même phrase entre plusieurs instruments. « Une musique qui relie notre temps à celui de Couperin et de Rameau » se serait écrié César Franck à l'écoute des *Pièces pittoresques*. L'attribution de ce jugement importe moins que sa justesse, aussi profonde que le titre effectivement décerné à Chabrier par Roland-Manuel de « père nourricier de l'école française contemporaine ».

4. **Henri Duparc (1848-1933).** — En proie à des scrupules excessifs, cet incomparable artiste formé par

César Franck n'a publié qu'un recueil de treize mélodies échelonnées de 1868 à 1884 et auquel s'ajoutent un interlude *(Aux étoiles)*, un poème symphonique *(Lénore)* et un motet *(Benedicat vobis)* de moindre valeur. Une carrière analogue à celle du dernier maître du lied, Hugo Wolf, par sa brièveté comme par son bagage essentiel ; à cette différence près que le silence consécutif à l'atrophie des forces créatrices ne sera pas dû à la folie et qu'au lieu de durer six ans, il s'étendra sur près d'un demi-siècle !

Le premier stade de la mélodie française avait été celui de *l'affirmation* à partir de deux sources distinctes : la régénération de la romance par Gounod et l'abolition, dans un esprit moins intimiste que dramatique, par Berlioz des frontières entre les genres monodiques ; avec orchestre ou piano, ce qui entraînait une distorsion des cadres plus naturellement propice à la pénétration de Wagner. Avec Henri Duparc, la mélodie française passe à *l'affermissement* — les deux sources citées se rejoignant pour ne plus former qu'un seul fleuve ; avec, cependant, un nouvel affluent issu de la rencontre du lied et de la ballade germaniques par des instrumentistes et maîtres de la musique de chambre, avant tout Lalo[1] et Saint-Saëns (*La Cloche, Le Pas d'arme du Roi Jean*, 1854-1855) qu'avait précédé César Franck (*Robin Gray, Souvenance*, 1846).

Les trois plus anciennes mélodies préservées de Duparc se réclament chacune d'un seul patronage esthétique : Gounod *(Chanson triste)*, Schumann (*Soupir*, 1868), Berlioz (*Au pays où se fait la guerre*, 1869). Ceux-ci vont s'amalgamer ou plutôt s'entrechoquer avec Wagner et quelques effluves fauréennes plus passagères empreintes de velléités modales, depuis *L'Invitation au voyage* (1870) jusqu'à *La Vie antérieure* (1884), deux authentiques chefs-d'œuvre inspirés par Baudelaire et encadrant un troisième — aussi incontesté — *Phydilé* (1882). Prenant appui, dans son itinéraire du rêve, sur des romantiques, parnassiens ou

1. Voir plus haut p. 51.

symbolistes choisis avec un goût incertain, Duparc se tient en équilibre instable entre le piano et l'orchestre pour lequel certaines mélodies ont été directement conçues (*La Vague et la Cloche*, 1871) — d'autres s'étant prêtées à une heureuse transposition symphonique. Pareille hésitation entre le salon et le concert, entre la mélodie, la cantate et le monologue lyrique fait tout le prix de ces joyaux d'un raffinement harmonique inouï *(Extase)*, au scintillement préimpressionniste *(Sérénade florentine)*, mais toujours au service d'une émotion poignante et aussi neuve. Voilà qui rejoint les plus belles inspirations vocales de Schubert, de Schumann et de Moussorgsky ! L'accompagnement acquiert un rôle semblable à celui de la symphonie chez Wagner, mais le postlude de *La Vie antérieure* s'égale, par son étendue comme par sa densité, à celui des *Dichterliebe* de Schumann. Moment inoubliable parmi tant d'autres et qui rachète largement de trop évidents faux pas. « Géniales mais imparfaites » c'est ainsi que Ravel désignait les mélodies de Duparc dont certaines furent chantées et publiées en temps et heure, d'autres, avec les plus anciennes passablement retouchées, ne devant apparaître et paraître qu'entre 1896 et 1912. La position historique de Duparc dans la mélodie française ressemble à celle de Josquin des Prés dans la chanson polyphonique : premier maître architecte d'un genre qu'il n'avait pas complètement émancipé, il léguait cependant à ses continuateurs un cadre où leur pensée s'exprimerait avec plus d'équilibre et dans un domaine à jamais défini, sans toutefois atteindre en leurs pages les plus mélancoliques à d'aussi pathétiques accents !

5. **Ernest Chausson (1855-1899).** — L'aisance matérielle et le bonheur familial permettaient à cet ancien licencié en droit un travail créateur à l'abri des soucis, non des relâchements et des doutes. C'est au moment

où ceux-ci parvenaient à leur terme qu'un stupide accident de bicyclette tranchait net cette belle carrière d'artiste plus que jamais riche d'avenir. Aussi ne s'étonnera-t-on pas que la personnalité ait percé dans le lyrisme avant de s'être créé une langue à jamais définie. Celle-ci eût rendu, certes, plus persuasif encore le message de Chausson qui souhaitait ne pas disparaître sans avoir écrit ne serait-ce qu'une page qui entre dans le cœur. Mais si le *Poème* pour violon et orchestre (1896) a conquis la même notoriété mondiale que la *Symphonie espagnole* de Lalo ou *Tzigane* de Ravel, ne la doit-il pas, lui, à son émotion plutôt qu'à son chatoiement harmonique ou à sa brillance instrumentale ? Les avancées et les reculs d'Ernest Chausson se seront inscrits dans une déwagnérisation aussi consciente que la recherche d'une nouvelle luminosité suscitée par des séjours en Italie. En réaction, cette fois, contre une compacité héritée de ses modèles allemands (Beethoven, Schumann, Wagner), mais aussi de César Franck auprès de qui Ernest Chausson était venu quérir les idéaux les plus élevés après un bref séjour au Conservatoire dans la classe de Massenet. Et que dire de certains défauts qu'on lui a aussi reprochés dans l'écriture ? Imputables à l'inexpérience, ils ont eu, par bonheur, le temps de disparaître. C'est dans la musique de chambre que Chausson s'affirme (*Trio,* 1881), puis s'impose (*Concert pour piano, violon et quatuor,* 1891 ; *Pièce pour violoncelle et piano, Quatuor avec piano,* 1897 ; *Quatuor à cordes,* 1898 posth.). C'est davantage sans doute à l'orchestre qu'un postromantisme exacerbé, empreint de pessimismes aussi anéantissants que ceux de Gustav Mahler, voisinera avec une sérénité quasi fauréenne et une sorte de préimpressionnisme. C'était le fait de la belle *Symphonie en si bémol* (1890). Il y aura mieux encore : l'étonnant *Soir de Fête* (1898). Ce poème symphonique — le troisième après *Viviane* (1882-1887) et *Solitude dans les bois* (1886,

détruit) — « n'est ni une pièce purement musicale, puisqu'il porte un titre, ni une fantaisie à programme puisqu'il n'y a pas de programme, mais une sorte d'esquisse de caractère » (Paul Dukas). Pareil concept, effectivement impressionniste, étranger à toute rhétorique, était auparavant celui de *Paysage* (1895) qui devait enrichir le répertoire du piano avant les *Quelques Danses* (1896), tant admirées de Debussy que Chausson préfigure autant que Ravel. Celui-ci n'était-il pas annoncé, par ailleurs, dans le profil modal des premières mesures du seul opéra achevé *Le Roi Arthus* (1885-1895, créé à Bruxelles en 1903) ou d'un motif secondaire du final de la *Symphonie* ? Et la mélodie *Hébé* n'était-elle pas entièrement écrite dans le mode phrygien ? Nous touchons ici à un domaine cultivé par Chausson avec une abondance et une constance qui en font l'un de ses émancipateurs. Les plus anciennes pages *(Nanny, Le Colibri, Sérénade italienne)* sont, à coup sûr, très séduisantes. Mais leur vogue a nui à l'appréciation de mélodies ultérieures, plus élaborées et inspirées par des symbolistes (*Cantique à l'épouse, Chanson perpétuelle,* 1898), tout comme *Le Temps des Lilas* a porté préjudice au *Poème de l'amour et de la mer* (1882-1893), cet imposant monologue avec orchestre en forme de cycle continu dont il n'est que la — faible — conclusion. Le premier des *Trois Lieder* (1896), *Les Heures,* laissait entrevoir *Le Gibet* de *Gaspard de la nuit* avec ses dissonances agrippées autour d'une obsédante pédale de dominante. Et les *Serres chaudes* (1896), sur des poèmes de Maeterlinck, auront signifié sans doute plus qu'aucun autre opus, le trait d'union réalisé — fût-ce incomplètement — par Chausson entre Franck et Debussy.

TROISIÈME PARTIE

APOGÉE ET LENDEMAINS D'UN ART NATIONAL ET INTERNATIONAL

Chapitre V

L'ÉPOQUE 1900 (1894-1918)

Le contraste est frappant à la charnière des XIX^e^ et XX^e^ siècles entre l'auréole culturelle de la France et l'effacement intellectuel de l'Allemagne de Guillaume II que résument en musique Richard Strauss et Max Reger. Cet effacement, d'ailleurs momentané, est inversement proportionné à l'accroissement de la puissance industrielle et maritime, voire coloniale, source d'affrontements interimpérialistes qui déboucheront sur le premier conflit mondial. La France n'est plus désormais redevable à sa seule peinture d'avant-garde d'exercer un pôle d'attraction, d'être une source libératrice. Il en va de même pour la musique, avant tout grâce à Debussy et à Ravel.

Nombreux sont les compositeurs — comme les peintres — étrangers qui affluent dans la capitale : après le Roumain — déjà cité — Georges Enesco, son compatriote Stan Golestan, l'Anglais Frederick Delius, l'Américain Swan Hennessy, l'Italien Alfredo

Casella, les Hongrois Bartok, Kodaly, Lajtha, le Suédois Sjögren, les Espagnols Albeniz, Falla, Manuel Infante, Turina, Joaquin Nin. Certains se seront même fixés au point de constituer une « Ecole de Paris » bien avant celle désignée comme telle après la mort de Debussy[1]. N'irait-on pas jusqu'à affirmer que l'école espagnole renaissante aura littéralement grandi dans le giron de sa sœur aînée française ? Mais le flambeau de l'avant-garde sera bientôt disputé à Paris ; avant tout par la Vienne de Gustav Mahler où les audaces de Schönberg (*Pierrot Lunaire,* 1912) s'orienteront plus résolument vers l'atonalisme comme, en peinture, celles de Kandinsky et du Cavalier Bleu vers l'art abstrait. La tournée européenne de concerts entreprise avec succès par Schönberg en 1914 et qui devait passer par Paris, s'interrompra avec la guerre, un an après la première parisienne du *Sacre du Printemps* de Stravinsky. Jusqu'à cette date, la société aura connu une stabilité relative, mais elle tendait à se replier sur elle-même. Debussy et Ravel imposeront un idéal panthéiste vers lequel tendront parallèlement des maîtres de grand talent, de génie même. Déodat de Séverac condamnera les salons avant d'aller réchauffer sa muse au spectacle de la campagne ; Vincent d'Indy abandonnera progressivement les légendes symboliques au profit des paysages méditerranéens...

L'art 1900, plus précisément l'art décoratif qui fit le triomphe de l'Exposition Universelle, s'inspirait de motifs végétaux ou floraux. Il s'efforçait de retrouver un mouvement aussi proche que possible de celui de la nature. Il y aura plus d'une correspondance entre l'art décoratif et la musique.

Mais depuis que la lumière est entrée dans les sa-

1. On y trouvera réunis le Tchèque Bohuslav Martinu, le Roumain Marcel Mihalovici, le Suisse Conrad Beck, le Hongrois Tibor Harsanyi et le Polonais Alexandre Tansman. Certains d'entre eux seront naturalisés français.

lons, des musiciens rêvent d'une musique de plein air qui, par sa nature même, s'adresserait à un public plus vaste et exigerait de plus grands moyens. Fauré compose une musique d'accompagnement pour *Prométhée* à l'intention des Fêtes de Béziers. L'occasion est ainsi donnée à un intimiste de se surpasser, de dépasser même ses contemporains dans la grandeur architecturale.

Le problème des rapports de l'artiste et de l'auditoire préoccupa profondément Debussy, Paul Dukas. Il ne reçut que des solutions incomplètes en cette Belle Epoque où triomphaient l'individualisme sensitif, le raffinement suprême et aristocratique de l'art musical.

Evolution des formes musicales

Après avoir pris conscience de son retard dans le présent, l'école française acquiert une notion de plus en plus nette de son éclat dans le passé. Les polyphonistes de la Renaissance reviennent effectivement et définitivement à la vie musicale grâce à Charles Bordes, fondateur de la Schola Cantorum et des Chanteurs de Saint-Gervais, et à Henry Expert. A son tour, Rameau resurgit de l'oubli après les efforts parallèles ou conjugués de Saint-Saëns, d'Indy, Magnard... La musicologie *en tant que science* apparaît alors ; l'histoire de la musique est enseignée, selon le vœu de Berlioz, au Conservatoire qui subit des réformes sérieuses et profondes sous les directions de Théodore Dubois (1896-1905) et de Gabriel Fauré (1905-1920).

Le chant grégorien et la musique grecque antique sont remis à l'honneur à la suite des travaux des moines de Solesmes et de Maurice Emmanuel. La monodie populaire enfin, entendons par là la chanson de terroir appartenant à un passé qui se survit dans quelques provinces, est l'objet d'études et de collectages minutieux.

Toutes ces incursions dans le passé ont aidé la musique française à reconquérir son originalité, mais aucune d'elles n'a joué au départ un rôle déterminant, pas même la connaissance de la chanson folklorique quel qu'ait été le profit que des musiciens secondaires ont pu en tirer. La révélation des musiques populaires exotiques et surtout des maîtres russes à partir des Expositions Universelles de 1889 et de 1900 ont eu certainement plus d'importance. Le théâtre et la chorégraphie russes se sont impo-

sés plus spécialement avec les chanteurs (Chaliapine), danseurs (Nijinsky, Lifar, Trouhanowa, Massine), décorateurs (Léon Bakst) et chorégraphes (Michel Fokine) des Ballets Russes de Diaghilev.

Cette troupe débute à Paris en 1908 ; elle accorde autant d'importance au décor et à la musique qu'à la danse dont les pas conventionnels s'effaceront devant une mise en scène entièrement originale, étrange, soucieuse de nouveauté à tout prix jusqu'à un certain formalisme. La composition d'un ballet obéira aux mêmes impératifs que celle d'un poème symphonique avec pour seule différence la recherche d'une vie rythmique supérieure. A la fusion entre la symphonie et le drame amorcée par Wagner, succède celle de la symphonie et de la danse. Certains ballets ressembleront à des drames lyriques en raccourci ; les chœurs, avec ou sans paroles, se mêleront à l'orchestre pour accroître son pouvoir évocateur ou expressif. La brièveté et la densité caractériseront ces partitions dont les plus développées n'excéderont pas une heure. Diaghilev inaugurera ainsi la soirée de ballets remplaçant les représentations autrefois consacrées à une seule œuvre. La musique gagnera à un tel resserrement ; la danse sera entièrement à son service : dans le thème varié, par exemple, les pas fixés pour toujours imposaient la stricte obéissance à des canons immuables. Désormais les danseurs adapteront leurs évolutions sur des variations entièrement libres et d'une substance infiniment plus riche. Ces poèmes chorégraphiques, qui comptent parmi les grands chefs-d'œuvre symphoniques du début du XX^e^ siècle, supporteront comme certaines musiques de scène l'exécution intégrale ou fragmentaire au concert. Il était nécessaire d'insister sur cette révolution pour montrer que l'art symphonique s'est renouvelé et enrichi entre 1900 et 1914 tout autant sinon davantage à la scène qu'au concert. C'est dans le ballet et non dans la symphonie que Diaghilev voyait la forme de l'avenir.

Au théâtre, Wagner n'est plus seulement accessible aux pèlerins de Bayreuth. Ses opéras qui s'inscrivent définitivement au répertoire auront une postérité digne d'eux, laissant une empreinte profonde au-delà même du drame lyrique.

L'opérette, par exemple, se relève en adoptant la construction par scènes et non plus par morceaux séparés. La « comédie » et la « fantaisie » lyriques se rapprochent plus que jamais de l'opéra-comique, sinon du grand opéra (*Fortunio* d'André Messager, 1907). L'opérette traditionnelle se maintient jusqu'à l'apparition du cinéma comme le spectacle populaire par excellence. Le besoin de renouvellement incessant des programmes aboutit à une véritable industrialisation. L'opérette décline... A la génération des Lecocq, Varney, Planquette, succède celle des Victor Roger, Léon Vasseur, Serpette, Goublier père et fils, Louis

Ganne (1862-1923), l'auteur des *Saltimbanques* et de *Hans le joueur de flûte*.

Au concert, l'attention se porte toujours plus vers la symphonie ou le poème symphonique que vers le concerto plus capable, dit-on, de brillant que de profondeur. L'absence de chorales attachées en permanence auprès des associations symphoniques n'aura pas empêché l'éclosion d'oratorios de valeur, après *Les Béatitudes* de Franck — enfin créées intégralement en 1893 — et principalement avec Pierné[1] qui prenait le relais de Massenet (*La Terre promise*, 1900). Quant à la résurrection des maîtres de la Renaissance, elle provoquera un évident regain d'intérêt pour l'écriture à quatre voix mixtes a cappella qui supplantera peu à peu celle à voix d'hommes longtemps prédominante.

L'existence d'une littérature dite péjorativement « de salon » ne doit pas faire oublier, comme le soulignait Reynaldo Hahn, que le répertoire du piano en général, comme celui de la mélodie ou de la musique de chambre, a été conçu pour être apprécié dans ce cadre d'abord ; sinon dans ce cadre seulement en ce qui concerne le piano à quatre mains dont les œuvres maîtresses doivent une large part de leur diffusion à leurs orchestrations. On signalera encore la réhabilitation de la harpe par des interprètes comme Henriette Renié et sa transformation en harpe chromatique par Gustave Lyon. Les vents se produisent surtout en public et le plus souvent à l'occasion des examens du Conservatoire pour lesquels les compositeurs écrivent des morceaux de concours. L'intérêt est encore limité pour ces instruments dont la facture et l'enseignement accomplissent cependant de sérieux progrès.

La musique religieuse, enfin, cherche à se définir en marge du théâtre et du salon, suivant la voie indiquée par l'encyclique *Motu Proprio* de Pie X (1903) : « Réformer le chant de l'église en le ramenant à ses sources », reconnaissance implicite du bien-fondé des restitutions de chefs-d'œuvre sacrés de la Renaissance et de la monodie grégorienne. Néanmoins, le motet, encore plein de mondanités, jouit d'une plus grande faveur que la Messe.

L'orgue subit des transformations qui aboutissent à une synthèse des factures classiques et romantiques ; ce nouvel instrument, dit « néo-classique » ou « synthétique » et dont le premier spécimen sera construit à Nantes par Debierre en 1888, se prêtera à l'exécution des maîtres anciens de l'orgue réédités par Guilmant à partir de 1904. Cette nouvelle redécouverte incitera davantage les organistes à trouver un style sinon plus religieux en tout cas plus liturgique. Un nouveau mouvement s'amorce

1. Voir plus loin p. 121.

qu'illustrera le Strasbourgeois Marie-Joseph Erb (1860-1944) dans son *Kyriale de la Vierge* (1911) et ses trois *Sonates* (1908, 1919, 1936). Mais jusqu'aux années 1920, l'orgue de concert romantique prédomine comme en font foi la *Symphonie* et les *Trois pièces* — seules pages éditées d'Augustin Barié (1883-1915), et avant tout les six *Symphonies* (1899-1931) et *Pièces de Fantaisie* (1926-1927), véritables monuments élevés à la gloire de son instrument par Louis Vierne (1870-1937), une des figures essentielles, avec Tournemire[1], de l'orgue en France entre Franck et Messiaen. Le chromatisme exacerbé de César Franck s'unit heureusement à la clarté et la solidité architecturale de Widor sous la plume de l'organiste de Notre-Dame de Paris dont on retiendra, par ailleurs, le *Quintette* pour piano et cordes, les deux *Sonates* pour violon et pour violoncelle, les *Préludes* pour piano.

Avant que Debussy ne surgisse et que la musique ne s'engage alors sur de nouvelles voies, Gabriel Fauré et Vincent d'Indy atteignaient leur maturité, pourvus d'un bagage sérieux. Ces deux maîtres, malgré leur différence profonde de nature, devaient connaître un destin assez analogue — leur épanouissement se situant au terme de leur carrière dans le premier tiers du XX^e^ siècle. Tous deux auront été, après la mort de Franck, les plus grands compositeurs-professeurs de composition[2] auxquels se sera formée toute une génération : celle de Ravel, Florent Schmitt, Albert Roussel... Fauré et Vincent d'Indy auront animé deux courants dissemblables mais dont l'existence allait donner à l'école française une part de sa richesse et de sa diversité. Il reste à déterminer les apports respectifs de Fauré et de d'Indy quant à la création proprement dite.

Gabriel Fauré (1845-1924)

1. **La vie.** — Né à Pamiers (Ariège) et mort à Paris, Fauré reçut toute sa formation à l'Ecole Niedermeyer. Avant 1880, il publiait son premier recueil de mélodies. Organiste à la Madeleine, professeur de composition (1896) puis directeur du Conser-

1. Voir p. 122.
2. Dukas et Ravel ne professeront qu'après 1919.

vatoire après l'affaire Ravel (1905), enfin membre de l'Institut (1912), Fauré aura vécu à égalité les périodes postromantique et symboliste, produisant pendant près de soixante ans plus de cent vingt numéros d'*opus*.

2. **L'œuvre.** — La division en périodes semblerait moins justifiée que pour Debussy — l'évolution du style n'ayant été qu'une constante sublimation, indifférente à tout apport extérieur. Fauré est le continuateur des romantiques, plus exactement de certains romantiques chez qui le goût de la confidence l'emporte sur celui de l'éclat. Désireux d'exprimer des états d'âme et de les laisser seuls transparaître, il évite tout truchement littéraire ou visuel ; il adopte les cadres les plus classiques ; mais il en arrondit les angles pour n'en plus laisser surgir que les contours essentiels. Ce Renoir de la musique française, à la fluidité aussi charmeuse, aussi inimitable, aura fini comme Claude Monet en qui l'obsession de la couleur — équivalant à celle de la modulation chez Fauré due à des mobiles aussi physiologiques — aura fait prédominer la couleur sur un dessin moins tracé que suggéré. L'horreur instinctive de Fauré pour tout ce qui peut paraître appuyé lui fait éviter le théâtre jusqu'à la maturité. Il lui préfère la musique de scène (*Caligula,* 1888 ; *Shylock,* 1889 ; *Pelléas et Mélisande,* 1898). Du *Requiem* il délaisse la prose. Dans ses mélodies il abandonne les romantiques pour les parnassiens et les symbolistes auxquels il restera fidèle.

Le *Clair de Lune* (1887) marque un tournant qu'annonçaient deux poteaux indicateurs : *Nocturne* et *Les Présents* sur des poèmes de Villiers de l'Isle-Adam, premières rencontres de Fauré avec la poésie symboliste et avant Verlaine, son poète d'élection. C'est aussi le début d'une série ininterrompue de chefs-d'œuvre contenus dans le troisième recueil (1900), *La Bonne Chanson* (1896), *La Chanson d'Eve* (1905-1910), *Le Jardin clos* (1915), *Mirages* (1918), et *L'Horizon chimé-*

rique (1922). Au piano, Fauré prolonge Chopin à travers ses *Impromptus, Nocturnes, Barcarolles, Préludes, Huit Pièces brèves,* auxquels on ajoutera une suite à quatre mains : *Dolly* (1896), une *Ballade* (1881) et une *Fantaisie* (1919) avec orchestre. Sa personnalité se sera dégagée ici plus tardivement, à partir du *Sixième Nocturne* (1894), amorce d'une autre suite ininterrompue de chefs-d'œuvre, néanmoins dominée par *Thème et Variations* (1895). A l'opposé de ces deux constantes, la musique de chambre se sera concentrée à chaque extrémité de la carrière avec les deux *Sonates pour violon* (1876, 1916), les deux *Sonates pour violoncelle* (1917, 1921), les deux *Quatuors* (1879, 1886), les deux *Quintettes* (1905, 1921) et le *Trio* (1923) pour piano et cordes, enfin le *Quatuor à cordes* (1924, posth.) — auxquels on joindra des pièces brèves, d'égale valeur avec (*Fantaisie* pour flûte, *Elégie* pour violoncelle) ou sans piano (*Impromptu, Une châtelaine en sa tour* pour harpe). Mais qu'on se garde de tenir cet intimiste pour incapable d'être à l'occasion violent et éclatant avec autant de force persuasive — et moins d'insistance ! — que Wagner. *Prométhée* (1900), avec ses chœurs, ses airs et interludes très développés, domine de loin tout le catalogue de Fauré et prélude aux accents grandioses du *Psaume* de Schmitt. Certes le mythe grec y est traité plutôt dans la note tendre (air d'Héphaïstos) qui dominera également dans *Pénélope* (1913), ultime drame lyrique français dans le prolongement de Wagner. La fidélité à celui-ci y sera plus apparente que dans *Pelléas* à travers les structures, les thèmes étant plus limités, le soutien orchestral aussi discret que l'accompagnement des mélodies, les dieux absents et les personnages ramenés à une échelle humaine.

Dans la mélodie, sa démarche vers l'économie de moyens se traduit par le recours à des voix de plus en plus moyennes et resserrées dans leur ambitus. Par la limitation de ses évolutions, l'accompagnement reste

toujours un « accompagnement » — un ou deux accords arpégés ou plaqués suffisant à créer l'atmosphère. Quant aux formules pianistiques, elles seront sensiblement les mêmes que celles de Gounod et n'auront pour intérêt supérieur que le rythme et les enchaînements harmoniques. Le piano dialogue avec la voix, acquiert exceptionnellement une autonomie quasi complète *(Clair de Lune)* et se réserve le soin de conclure dans des postludes aussi ramassés que ceux de Schumann et des codas aussi ouvragées que celles de Gounod *(Lydia ; Au cimetière)*.

Pour mettre avant tout en valeur le sens général du poème, Fauré observe un mot à mot moins rigoureux que Debussy. Il lui arrive alors de commettre certains hiatus. Dans *Prison,* la progression sur « cette paisible rumeur-là » aboutit à un forte. La réussite de cette mélodie tient cependant au fait que Fauré est seul à avoir ramené à sa juste proportion l'évocation du milieu ambiant — sur lequel se sont étalés Reynaldo Hahn ou Déodat de Séverac — pour faire ressortir le drame contenu dans les derniers vers. Cette différence essentielle entre celui qui *transcrit* et celui qui *transpose* nous fait toucher du doigt à la nature même de l'art fauréen.

« Tous ceux qui, dans le domaine de l'esprit humain, ont semblé apporter des pensées et un langage jusqu'alors inconnus n'ont fait que traduire à travers leur sensibilité personnelle ce que d'autres avaient déjà pensé et écrit avant eux. » Cette phrase de Fauré nous éclaire singulièrement. Dans son évolution, il aura conservé une homogénéité de style et une stabilité d'esprit qui le situent à la fois dans son temps et un peu en marge de celui-ci. Les tendances qu'il a vu se succéder ne l'ont guère marqué. Il reconnaissait lui-même que s'il avait réellement compris Debussy, il n'aurait pas été Gabriel Fauré ! Toute sa vie il restera fidèle à ceux qu'il avait choisis pour modèles : Cho-

pin, Schumann, Saint-Saëns, Mendelssohn pour la musique instrumentale, Wagner pour la scène, Gounod pour la mélodie. Il fut cependant, à sa manière et en dépit des apparences, un novateur, parce qu'il eut le mérite de pousser leur esthétique jusqu'à ses extrêmes limites.

Sa mélodie a recours aux modes, voire à la gamme par tons ; elle n'en conserve pas moins une coupe régulière, et l'étonnante richesse des modulations qu'elle engendre n'exclut jamais dans les fins de phrase ces réaffirmations inattendues et opportunes de la tonalité. Celles-ci constituent une part, mais une part seulement de ce charme fauréen dont certains pédagogues, admirateurs trop zélés du maître, ont prétendu et prétendent encore révéler le secret en en démontant seulement les ressorts ! Fauré n'a pas seulement vivifié par sa sensibilité propre les accords et les suites d'accords les plus usuels. Il a, par ailleurs, moins créé d'agrégations nouvelles qu'élargi au maximum les règles d'enchaînements. La recherche constante d'une expression, toujours plus épurée, toujours plus immatérielle — Fauré fut par excellence le musicien de la sérénité — devait aboutir à un estompage mélodique, harmonique, architectural, rythmique même, proche de l'atonalisme. Mais en déclarant « je suis allé aussi loin qu'il était permis », Fauré entendait prouver qu'en aucun cas il ne visait à transgresser les lois du monde tonal. D'où ce conformisme apparent et réel à l'origine de tant de méprises et qu'une connaissance toujours imparfaite de l'œuvre n'a guère dissipées. Fauré musicien de salon ? Cette qualification péjorative, suspecte même, contient cependant une part de vérité plus psychologique qu'esthétique. Entendons-nous bien : Fauré s'est rarement évadé de ce cadre, mais il refusa de plus en plus de sacrifier pour autant au confort. A mesure que les années passèrent, ses œuvres se firent moins

aimables, furent moins comprises et restent encore moins admirées. Il y eut là une volonté de renoncement qui ne s'est pas manifestée, certes, à grand son de trompe ! La personnalité de Fauré s'annonçait seulement dans les premières œuvres. Fauré aurait sans doute fait siennes ces paroles d'Hillemacher opposant la stagnation de Gounod à l'ascension de Beethoven, de Verdi et de Wagner : « Ce n'est pas renier ce que l'on a cru être le beau et le vrai que de rêver à la perfectibilité des moyens ayant jadis servi à exprimer cette beauté et cette vérité. »

Vincent d'Indy (1851-1931)

1. **La vie.** — Né à Paris, Vincent d'Indy descendait d'une vieille famille nobiliaire originaire du Vivarais ; il séjourna à maintes reprises dans cette région dont il devait prospecter le folklore et qu'il choisit comme thème d'inspiration ou lieu d'action de certaines compositions lyriques, symphoniques ou instrumentales.

Vincent d'Indy reçut une solide formation générale et entreprit ses études de Droit. Ce n'est qu'au lendemain de la guerre, après une audition de *Sigurd,* qu'il décida d'abandonner la jurisprudence pour la composition. En 1871, il était entré à la Société nationale de Musique et s'était lié avec Saint-Saëns et Duparc. Celui-ci le présenta à César Franck. En 1872, d'Indy entreprenait l'étude de l'orgue puis de la fugue avec le « Père Franck » auquel il devait consacrer un ouvrage exhaustif qui fit longtemps autorité et répandit sur l'organiste de Sainte-Clotilde une encombrante légende.

Le succès de la deuxième ouverture de *Walenstein* (1874), l'exécution du *Poème des montagnes* pour piano (1881), de *Sauge fleurie* (1884), de la *Symphonie sur un chant montagnard* (1886), de la *Suite en ré* dans le style ancien, du *Trio avec clarinette* (1887) et du *Premier Quatuor* (1890) marquent les débuts de Vincent d'Indy dans une carrière qui sera aussi celle d'un chef de chœurs et d'orchestre, d'un organiste, d'un corniste et timbalier de concert, d'un secrétaire puis président de la Société nationale de Musique et d'un cofondateur, avec Bordes et Guilmant, de la Schola Cantorum où il enseignera la composition de 1897 à sa mort. Entre-temps, il avait été appelé par Fauré à succéder à Paul Dukas à la classe de direction d'orchestre du Conservatoire.

Après la mort de Franck, d'Indy pouvait apparaître comme le plus grand symphoniste et aussi le dramaturge capable de créer un drame lyrique national français où tous les arts seraient associés, comme chez Wagner, pour la célébration de sujets empruntés à la légende ou à l'histoire. La création de *Fervaal* (1881-1895), dont Vincent d'Indy a rédigé lui-même le livret (il ne procédera pas différemment pour ses autres opéras), semble confirmer cette attente. En 1903, le Théâtre de la Monnaie de Bruxelles ouvre ses portes à *L'Etranger* (1898-1901) nouveau drame également inspiré d'une pièce symboliste scandinave. Entretemps, d'Indy a fait jouer au concert les variations d'*Istar* (1896), *Chanson et Danses pour vents* (1898) et la *Deuxième Symphonie en si bémol* (1902-1903). En 1905 et 1911, d'Indy se produit comme chef d'orchestre aux Etats-Unis puis à Moscou. Ces années où il professe la composition à la Schola sont jalonnées avant tout par la *Sonate pour piano et violon* (1903-1904), la trilogie symphonique *Jour d'Eté à la Montagne* (1905), *Souvenirs* (1906) pour orchestre et la *Sonate en mi pour piano* (1907). De 1908 à 1915, d'Indy compose *La Légende de Saint-Christophe*, drame sacré qui ne sera représenté à l'Opéra qu'en 1920. La *Sinfonia Brevis De Bello Gallico*, inspirée par la Grande Guerre, met un terme à cette période, sans doute la plus féconde.

A partir de 1917, Vincent d'Indy séjourne à Agay près de Saint-Raphaël. La Méditerranée se substitue aux Cévennes non seulement comme lieu de villégiature et de travail mais comme source d'inspiration dans ses derniers poèmes symphoniques le *Poème des rivages* (1919-1921) et le *Diptyque méditerranéen* (1925-1926) où perceront des échos de la polytonalité de Milhaud. Tandis que la chanson française — dont il proposera, le premier, de nombreuses harmonisations *a cappella* — lui dictera ses deux derniers ouvrages majeurs pour le piano : *Thème varié, fugue et chanson* (1925) et *Fantaisie sur un vieil air de ronde française* (1930). Quand le retour à Bach sera à l'ordre du jour, d'Indy se tournera vers le baroque français dans ses ultimes partitions d'orchestre *(Concert*

pour piano, flûte, violoncelle et cordes) ou de musique de chambre. Elles ont en commun la brièveté et l'apparentement à la suite plutôt qu'à la sonate — la plus remarquée à l'époque et la plus remarquable sans doute étant la *Suite en parties* (1927) destinée au Quintette Jamet.

Pas plus que la production n'avait diminué, l'activité de d'Indy ne se ralentit dans cette ultime décade : le maître effectua une dernière tournée aux Etats-Unis (1921-1922). Strasbourg lui consacra une « semaine d'Indy ». La mort vint le frapper alors qu'il travaillait à une étude sur *Parsifal* et projetait d'écrire un quatrième *Quatuor*.

On doit encore à Vincent d'Indy deux recueils de *Chansons du Vivarais* harmonisées avec piano et de nombreux essais et ouvrages sur les sujets les plus divers. Vincent d'Indy collabora en outre à la nouvelle édition des œuvres de Rameau entreprise par Saint-Saëns et fut un des premiers restituteurs de Destouches et de Monteverdi.

2. **L'œuvre.** — Vincent d'Indy a toujours été partagé entre deux attitudes extrêmes sur un plan aussi philosophique que musical, l'une germanique, l'autre nationaliste. La formation qu'il reçut de César Franck et la découverte qu'il fit plus tard de Wagner, dont il devint un défenseur avisé, le fortifièrent dans son admiration profonde pour le romantisme germanique. Par ailleurs, cet aristocrate patriote milita constamment en faveur de la musique française et s'efforça de retrouver une veine authentiquement nationale à la double lumière du passé et de la chanson de terroir. La création de la Société nationale de Musique, la découverte de Wagner, l'apparition de Debussy, la guerre de 1914-1918 expliquent les tendances expressives correspondant tour à tour à une de ces deux attitudes.

Malgré ces oscillations, en dépit d'un effort très sensible pour l'allégement du discours musical au cours de ses dix dernières années, Vincent d'Indy a conservé les mêmes caractéristiques : une absence de don mélodique, plus précisément de jaillissement mélodique spontané reconnu par ses admirateurs les plus fervents et qui explique le recours en compensation à une théma-

tique populaire ou grégorienne. La présence de ces deux éléments au sein d'une même partition est souvent cause d'un certain disparate. Mais un tel défaut ne saurait justifier à lui seul la cérébralité par trop excessive de cet art. Henri Duparc s'est montré sans doute un peu sévère pour son ami d'Indy lorsqu'il affirmait qu'il ne devait jamais retrouver la spontanéité de la *Symphonie cévenole*. *Chanson et Danses* pour septuor à vent ou le *Poème des Montagnes* pour piano sont des partitions aussi bien venues, aussi plaisantes... Mais d'Indy fait preuve en revanche d'autres qualités : son langage âpre où le chatoiement harmonique est absent, volontairement évité, est celui d'un contrapuntiste habile et ses développements sont ceux d'un savant architecte érigeant les principes de son maître en une règle de conduite que ses disciples auront vite transformée en dogme. Enfin d'Indy se révèle, à l'inverse de César Franck, comme un orchestrateur brillant et ingénieux. De bonne heure, il avait complètement assimilé le *Traité d'instrumentation* de Berlioz ; il sut tirer profit des innovations de ses contemporains, lesquels ont reconnu à leur tour avoir beaucoup appris de lui.

En raison même de toutes ces caractéristiques, on comprendra que Vincent d'Indy se soit concentré avant tout en direction de l'orchestre ou du théâtre. Rien ou peu de choses à retenir de ses rares mélodies, quelle qu'ait été la popularité du *Lied maritime*, ni de ses pièces d'orgue, ni de ses chœurs à peine plus nombreux, exceptées les harmonisations, dont nous avons souligné plus loin l'importance chronologique[1].

Sa musique de chambre aura été le champ d'expérimentation par excellence de ses conceptions architecturales illustrées avec moins d'austérité et plus d'attrait dans les symphonies et poèmes symphoniques.

1. Voir p. 109.

Au théâtre, Vincent d'Indy, avec plus de goût et de discernement que Bruneau et Charpentier, fait siennes, avant Debussy, les théories wagnériennes. Dans sa *Légende de Saint Christophe* il nous livre une profession de foi non seulement musicale mais aussi philosophique voire politique.

Vincent d'Indy est, assurément, reconnu comme un maître dont l'influence, heureuse ou non, fut indéniable auprès de ses nombreux élèves : Magnard, Roussel — dont il sera plus longuement question au chapitre suivant[1] — Séverac, Georges Auric..., parmi tant d'autres. Mais la lumière est loin d'être encore faite sur toute son œuvre qui puisse permettre au créateur d'être apprécié hors de sa *Symphonie cévenole* toujours trop unilatéralement divulguée. Il est à craindre cependant que sa cérébralité généralement admise ne demeure l'obstacle majeur d'une connaissance plus étendue.

Impressionnisme ou symbolisme ?

On a beaucoup discuté de l'impressionnisme en musique. Une toile de Sisley ou de Pissarro fixe une vision, une impression fugitive dans sa durée. Une partition de Debussy par son déroulement juxtapose des impressions, des sensations. Cette différence de condition des deux arts n'autorise pas à nier l'existence d'un impressionnisme musical : harmonie dominant sur la mélodie comme la couleur sur le dessin, orchestration fluide allégée jusqu'à la réduction effective de l'appareil instrumental. Une conception aussi révolutionnaire impliquait la création d'une nouvelle technique : éviction de toute carrure, de toute netteté de trait, remplacement des grandes périodes mélodiques par des fragments invariables donnant lieu à des irisations par

1. Voir plus loin p. 115 à 118.

leurs harmonies chaque fois différentes, assouplissement de la mélodie par des échelles de toutes sortes permettant une harmonisation nouvelle où les accords dissonants seront émancipés de leurs obligations fonctionnelles. Cet art de suggestion plutôt que d'expression serait un art de sensation plutôt que d'émotion. Certes, il ignore toute rhétorique, mais il ne demande pas moins à la sensibilité de l'auditeur — une sensibilité, il est vrai, affinée par l'intelligence — de partager l'émotion du compositeur.

Impressionniste par sa technique, la musique de Debussy se rattache à la poésie symboliste par ses thèmes. Ce n'est d'ailleurs pas le cas du seul Debussy. Le symbole était déjà présent — et pesant ! — chez Wagner cher aux poètes symbolistes dont l'influence sur la musique allait être déterminante.

Claude Debussy (1862-1918)

1. **La vie.** — Claude Debussy naquit à Saint-Germain-en-Laye. La rencontre avec Mme Mauté de Fleurville décida de sa carrière musicale. Cette femme lui inculqua le goût de piano et lui enseigna les premiers rudiments. En 1873, Debussy entrait au Conservatoire. En 1884, il obtenait le Prix de Rome avec sa cantate *L'Enfant prodigue*. Entre-temps, il avait été invité à séjourner en Russie comme accompagnateur chez la protectrice de Tchaïkovsky, Mme von Meck. Quel qu'ait été le degré de connaissance de la musique russe qui en découla chez Debussy, ce premier voyage à l'étranger élargit considérablement ses horizons. La fréquentation des Vasnier lui permettra d'affiner sa culture poétique et artistique. Parmi les œuvres de jeunesse de Debussy citons, en plus des premières mélodies et pièces pour piano, la suite *Printemps* (1886) et la cantate *La Damoiselle élue* (1887) qui lui valurent des démêlés avec l'Institut et commencèrent à attirer sur lui l'attention.

A son retour de Rome, Debussy fréquente Mallarmé. Il partage avec lui et les autres poètes symbolistes le même culte pour Wagner. Un pèlerinage à Bayreuth, une rencontre décevante avec Brahms, la découverte de Moussorgsky à travers *Boris Godounov*, et des musiques espagnoles et exotiques à l'Exposition de 1889 sont les événements marquants de cette période qui voit

naître le *Quatuor* (1893), le *Prélude à l'après-midi d'un Faune* (1894), les grands cycles vocaux : *Ariettes oubliées* (1889), *Cinq Poèmes de Baudelaire* (1890), premier recueil des *Fêtes galantes* (1892), *Proses lyriques* (1893), *Trois Chansons de Bilitis* (1896) auxquels on ajoutera quelques mélodies isolées *(Mandoline, L'Echelonnement des haies, Les Angélus...)*, le triptyque *Pour le piano* (1901), et les trois *Nocturnes* (1900) dont la création lui vaut un premier succès quasi unanime. En 1893, Debussy avait assisté à la représentation de *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck qu'il entreprit aussitôt de mettre en musique. Sa création à l'Opéra-Comique en 1902 sera une date capitale dans les annales du théâtre lyrique. Elle marquera également le point de départ d'une nouvelle étape dans la vie du compositeur. Debussy connaît la gloire, les honneurs même. Il n'est plus obligé pour vivre d'accompagner des cours de chant ! Il collabore à des revues exposant ses idées dans des articles qui seront réunis en recueil après sa mort (*Monsieur Croche Antidilettante*, 1921). Les dix années qui précèdent la guerre voient paraître : *Masques, L'Isle joyeuse* pour piano, le second recueil des *Fêtes galantes* et les *Trois Chansons de France* (1904), les trois esquisses symphoniques de *La Mer* (1905), les deux séries d'*Images* (1905-1907) pour piano, la troisième pour orchestre, le *Children's corner*, les *Trois Chansons a cappella* (1908), le *Promenoir des deux Amants*, les *Ballades de Villon* (1910). Un dernier voyage le mène à Vienne, à Budapest et jusqu'en Russie où il salue avec sympathie les débuts de Prokofiev. A cette époque, il se lie avec Stravinsky et d'Annunzio. La création du *Martyre de Saint-Sébastien* (1911), écrit en collaboration avec le poète italien, provoque un scandale : le mélange du sacré et du profane déclenche les foudres de l'archevêché. A partir de ce moment la production de Debussy se ralentit. 1913 voit paraître les *Trois Poèmes de Mallarmé, La Boîte à joujoux* et le deuxième livre de *Préludes*, le poème chorégraphique *Jeux*, composé à l'intention de Diaghilev et qui déroute les auditeurs les mieux disposés à l'accueillir. En 1914 paraissent les *Six Epigraphes antiques* à quatre mains, où Debussy utilise les éléments d'une musique destinée quelque vingt ans auparavant à accompagner la déclamation de *Chansons de Bilitis* de Pierre Louÿs.

La guerre survient ; Debussy frappé par les événements se recueille momentanément. L'année même qu'il publie son dernier recueil de piano *(Douze Etudes)* est celle de la *Berceuse héroïque*, du *Noël des enfants qui n'ont plus de maisons* et des duos *En blanc et noir*. Plus que jamais soucieux de défendre les valeurs authentiquement nationales, il entreprend la composition de six *Sonates*. Trois d'entre elles seulement verront le jour et paraîtront sous la signature : Debussy, musicien français (*Sonate pour*

flûte, alto et harpe ; Sonate pour violoncelle et piano, 1916 ; *Sonate pour violon et piano*, 1917). La maladie, qui a commencé à exercer ses ravages vers 1910, emporte le musicien quelques mois avant l'armistice.

2. **L'œuvre.** — Trois périodes aboutissent chacune à un ouvrage lyrique : la jeunesse à *La Damoiselle élue*, la maturité à *Pelléas*, la maîtrise au *Martyre de Saint-Sébastien*. La dernière mélodie, le *Noël des enfants qui n'ont plus de maisons*, donne à penser que la vieillesse, qu'il ne fut pas donné de connaître au musicien, eût trouvé elle aussi son achèvement dans une partition lyrique avec une déclamation particulière et nouvelle.

Jusqu'à la trentaine, Debussy écrit surtout pour la voix. Dans ses premières mélodies, il se libère davantage de diverses réminiscences ; par exemple, Massenet dont la lascivité ne l'avait pas laissé insensible. Une écriture vocale incertaine, des fautes de prosodie trahissent l'inexpérience, mais dans les accompagnements Debussy découvre le pouvoir expressif du piano. Leur mobilité extrême n'est qu'une application originale des théories de Wagner sur le rôle de la symphonie au théâtre. Debussy découvre pareillement l'orchestre à travers *La Damoiselle élue*.

Le contact avec les poètes préraphaélites et symbolistes lui ouvre de nouvelles perspectives : Debussy s'oriente vers une déclamation plus que jamais appropriée à la langue française et dont le syllabisme prendra sa source chez Moussorgsky. Les *Ariettes oubliées* et les *Poèmes de Baudelaire* marquent fort bien cette transition : la hardiesse de la syntaxe harmonique, le pianisme aussi neuf des accompagnements contrastent avec une ardeur juvénile encore mal contenue et qui n'a pas oublié Wagner, ni même Massenet. De 1892 à 1902, Debussy produit ses grands chefs-d'œuvre vocaux qui préparent *Pelléas*. La création de ce drame lyrique consommera la rupture avec les poncifs italianisants et l'imitation paralysante de Wagner. Mais

cette même période voit naître les premières pièces symphoniques dont la genèse est aussi étroitement liée à la poésie. Le *Prélude à l'après-midi d'un faune* reconstitue l'atmosphère de l'églogue mallarméen, plus qu'il n'en retrace les péripéties successives. Rappelons en passant que Debussy avait désapprouvé la transposition chorégraphique de cette œuvre tentée par Diaghilev. Un même désir d'évocation caractérisera les *Nocturnes, La Mer,* les *Images* pour orchestre, les *Estampes, Masques, L'Isle joyeuse,* les *Préludes* qui dominent une œuvre pianistique aussi substantielle. L'apposition des titres à la fin des *Préludes* n'a rien d'un jeu gratuit : elle est la clé des impressions ou des émotions fournies par le morceau.

Il ne nous appartient pas de nous étendre ici sur ces vingt-quatre pièces dont les plus admirables figurent dans le deuxième recueil *(Brouillards, Canope)* et sont restées jusqu'à nos jours moins comprises et moins appréciées que celles du précédent. C'est au piano beaucoup mieux qu'à l'orchestre que Debussy, par la foule d'impressions qu'il provoque, élargit le domaine de la musique.

La deuxième série des *Fêtes galantes* met un terme à la collaboration de Debussy avec Verlaine et, d'une façon plus générale, avec les poètes symbolistes. Il ne reviendra qu'accidentellement à Mallarmé en 1913. Des *Chansons de France* aux *Ballades de Villon,* les textes retenus appartiendront à une veine poétique assez proche de Verlaine.

Les dernières compositions instrumentales *(Jeux, Sonates, Etudes)* ont été longtemps mésestimées, sinon incomprises, voire de ceux-là même qui avaient salué les débuts de Debussy avec enthousiasme et intelligence. La raison profonde n'est pas seulement dans leur langue plus âpre, plus austère, mais avant tout dans leurs données constructives infiniment plus audacieuses, partant plus éloignées que jamais de toute

« tradition ». Nous aurons l'occasion de nous attarder plus loin sur leur apport étonnamment original.

3. **La révolution debussyste.** — Encore élève au Conservatoire, Debussy étonnait ses professeurs et ses camarades par des professions de foi singulièrement prophétiques. En taxant Wagner de classique au sens de traditionaliste, en entrevoyant l'avenir de la musique dans l'abandon des modes majeur et mineur, dans l'exploration de la gamme chromatique, dans les formes libres et mouvantes n'ayant plus rien de commun ou presque avec les cadres consacrés, Debussy s'était tracé son itinéraire. Il sut cependant se montrer assez respectueux des usages pour décrocher le Prix de Rome. Il se heurta à la plupart de ses formateurs, non par le refus d'acquérir un métier dont il ne nia jamais la nécessité, mais par celui de se plier à des gymnastiques routinières et stériles. Debussy s'est en définitive moins libéré de toute *tradition* que de toute *servilité*. Que sa démarche ait été nécessairement placée sous le signe de l'intuition, cela n'exclut pas que Debussy ait patiemment élaboré ses œuvres ; beaucoup d'entre elles ont été livrées au public longtemps après leur composition. Jusqu'à sa mort, il ne cessa de retoucher *Pelléas*. L'impression d'improvisation qui se dégage de la musique de Debussy n'est qu'une illusion heureuse. Nul n'a mieux appliqué le précepte de Rameau dont il s'est réclamé : « Cacher l'art par l'art même. » L'absence de forme qui lui a été reprochée, si elle avait été réelle, l'aurait empêché de survivre. Cette critique revient, selon la frappante image de Kœchlin, à « classer un chat parmi les invertébrés en raison de sa gracieuse souplesse ».

Jusqu'à la quarantaine, Debussy s'est montré capable d'une remarquable assimilation des disciplines les plus diverses. Son *Quatuor* use, avec une sensibilité bien neuve, d'un cyclisme franckiste modéré ; telle mé-

lodie renouvelle singulièrement le lied *(En Sourdine)*, le rondeau *(Chevaux de bois)*, voire la chaconne *(Les Cloches)*. Dans *Pelléas*, les leitmotive se muent en thèmes-pivot et contribuent, par leurs harmonisations chaque fois différentes comme par un choix approprié des timbres, à établir une atmosphère poétique irréelle, absolument exquise. Celle-là même qui émanait du *Prélude à l'après-midi d'un faune* : l'harmonie et l'orchestration en étaient si neuves que Saint-Saëns n'y voyait que les couleurs disposées par un peintre sur sa palette, alors que la construction était celle, rigoureusement observée, d'un allegro de sonate à deux thèmes.

Ce qui fait la grandeur et la portée universelle de Debussy est précisément le dépassement constant, perpétuel de ce renouveau. La libéralisation des enchaînements, à laquelle tant d'autres se seront limités, aura été suivie chez Debussy par la recherche d'agrégations nouvelles ; à un diatonisme rafraîchi aura succédé une tonalité élargie, diluée, plus ou moins noyée à partir de *Pelléas*. De cette ambiguïté tonale, l'intervalle augmenté ou diminué fournit la clef avec ses possibilités enharmoniques. *Les Ingénus* baignent dans un climat voisin de l'atonalisme.

Avec les dernières compositions, la tonalité s'évanouit, la mélodie se brise, les *Etudes* frôlent l'athématisme, l'harmonie se durcit et approche de la bitonalité *(Brouillards, En Blanc et Noir)*. L'analyse ne peut plus reposer sur les données habituelles de l' « harmonie » et du « contrepoint ».

A une suppression de la hiérarchie des accords correspond à l'orchestre une égalisation des timbres. Là aussi Debussy bouleverse la « tradition ». La mélodie « s'éparpille en fractions aux différents paliers de l'orchestre » (J. Barraqué), où Debussy fait un usage délicat des timbres pris individuellement autant que des cordes divisées à l'extrême.

Dans la composition proprement dite, Debussy ne

retient plus des formes traditionnelles que l'esprit. *Jeux* se fonde « sur une superposition et une juxtaposition de schèmes indépendants variés très librement aussi bien dans leur contexture rythmique que dans leurs contours mélodiques » (J. Barraqué). Voilà qui rompt avec un passé séculaire et donne à la musique un nouveau point de départ.

Or, dans cette même période, Debussy, sensible aux incursions des premiers musicologues, a cherché à retrouver l'esprit de la musique française d'antan. On dirait qu'en remontant toujours plus dans le temps, il ait voulu communier avec ces lois naturelles et mystérieuses qui, en dehors de toute scholastique, ont guidé les grands maîtres depuis les temps les plus anciens. Il semble avoir voulu agir selon un instinct comparable à celui des primitifs de la polyphonie à l'âge héroïque du déchant, mais un instinct raffiné, policé par l'expérience des siècles. Après avoir ébranlé les assises de la tonalité plusieurs fois centenaire, Debussy aurait tenté une sorte de *recommencement supérieur*. La comparaison de l'entre-deux-guerres avec l'époque des Pérotin et des Machault, tentée par André Hodeir, trouverait ici sa justification.

En remontant aux sources de la musique française qui se confondent avec celles de la musique européenne, Debussy (est-ce en raison de sa disparition prématurée ?) a évité cette sorte de récapitulation d'un Schönberg ou d'un Berg au terme de leur carrière. Il s'est ainsi distingué d'autres musiciens qui, d'abord révolutionnaires, se raccrochèrent au passé comme pour y trouver, à l'image de *L'Apprenti Sorcier*, le mot magique susceptible d'endiguer les éléments que leur génie avait inconsciemment déchaînés.

« Se limiter à un seul domaine, c'est rétrécir son univers. » L'aphorisme de Debussy doit être pris dans son acception la plus large. Le retour à la nature ne fut pas seulement une source de nouveaux sujets d'inspira-

tion ; rien de ce qui était musical ne lui fut étranger et surtout rien de ce qui appartenait à la musique naturelle, où qu'elle se situât dans le temps, dans l'espace. D'où son égale curiosité pour toutes les musiques exotiques et les productions contemporaines. D'où ces analogies *toutes fortuites* et relevées par Bartok entre les mélodies de Debussy et de vieilles chansons de paysans hongrois.

Les réticences de Debussy vis-à-vis de l'envahissement de la musique par la mécanique montrent assez bien la primauté qu'il entendait laisser à l'instinct et sa recherche constante de l'inanalysable.

On comprendra qu'un Webern, dont la filiation avec Debussy a été fort bien démontrée par Jean Barraqué, ait cherché une organisation aux découvertes intuitives de Debussy et qu'un Pierre Boulez ait tenté d'unir la rigueur du musicien viennois avec la sensibilité du maître de *Pelléas*.

Voilà qui donne une idée, encore bien incomplète, de la révolution opérée par un prodigieux artiste qui, à la lisière de deux mondes sonores, recueille dans sa totalité le passé pour féconder pareillement l'avenir.

Une aperception singulière, mais parfaitement compréhensible, de son message a longtemps diminué la portée de son apport. Mais, contrairement à ce que l'on a souvent écrit sur la prétendue impasse à laquelle menait Debussy, une nouvelle génération de musiciens a trouvé dans son œuvre, malgré ce qu'elle comporte de fatalement dépassé, maintes possibilités insoupçonnées de renouvellement.

« La technique naît de l'expression et elle y retourne » affirmait la grande pianiste Blanche Selva. L'interprétation de la musique de Debussy requerra en effet une technique différente de celle habituellement employée, soit qu'elle attache une importance nouvelle et toute spéciale à la pédale au piano, soit qu'elle exige du chef d'orchestre de l'initiative et une sensibilité toujours en éveil pour la mise en place des timbres, la répartition subtile des nuances et des intensités. Pour les mélodies de Debussy,

comme pour la mélodie française en général, l'interprétation réclamera « une voix à travers laquelle on sente une âme et une intelligence évocatrice du climat poétique et musical » (Claire Croiza).

Une pléiade d'interprètes, en majorité féminins (Jeanne Raunay, Jeanne Remacle, Ninon Vallin, Jane Bathori, Claire Croiza, Marcelle Gérar, Charles Panzéra, Pierre Bernac), se consacrera à la défense et à l'illustration de cet art du chant spécifiquement français.

Comme autrefois la romance, la mélodie française tentera les maîtres étrangers. Parmi leurs pièces vocales sur texte français original, citons les *Trois Poèmes de Th. Gautier* de Manuel de Falla (1908), les *Deux Proses de Pierre Loti* d'Albeniz, les *Chansons de Clément Marot* de Georges Enesco, des mélodies nombreuses de Casella ou éparses de Stravinsky, de Delius et de Gretchaninoff sur des poèmes de Baudelaire ou de Verlaine.

Autour de Debussy

Erik Satie (1866-1925) est le type achevé du génie bohème de la « Belle Epoque ». Pianiste au Cabaret du Chat-Noir, il intronise l'esthétique du music-hall. Humoriste, il raille l'envahissement de la musique par la littérature en affublant ses pièces de piano, sans souci des convenances, de titres et de commentaires d'un esprit froid *(Véritables Préludes flasques, Morceaux en forme de poire, Embryons desséchés...)*. Erik Satie a donné naturellement naissance à une légende. On commence seulement à mesurer son apport exact dans l'harmonie et l'importance chronologique de ses innovations dont Debussy, Ravel, Stravinsky même, ont largement tiré parti. Il importe de souligner que le *Prélude pour la Porte héroïque du Ciel* et les trois triptyques : *Sarabandes, Gymnopédies* et *Gnossiennes,* étaient composés *avant* 1890. Se méfiant autant de Debussy que de ses propres extravagances, Satie, ancien élève infortuné du Conservatoire, s'en fut, passé la quarantaine, réapprendre docilement son métier à la Schola Cantorum sous la double férule de d'Indy et de Roussel.

Par le dépouillement un peu fruste de ses dernières compositions et leurs intentions descriptives qui feront alors scandale (*Parade*, 1917), Erik Satie sera adopté comme « père spirituel » par les Six. Il rompra le premier définitivement avec Wagner (*Socrate*, 1920). Précurseur et adversaire de Debussy, Satie méritait d'être cité aussi longuement et en premier lieu. Sa double position historique a valu à son œuvre, malgré son élaboration trop incomplète, de connaître entre les deux guerres de nombreux prolongements.

Debussy n'a pas formé à proprement parler d'élèves. On ne saurait classer parmi ses nombreux épigones André Caplet (1878-1925) qui fut son ami, son disciple et son collaborateur ; il orchestra le *Children's Corner* et la *Boîte à joujoux* et contribua pour une grande part à l'achèvement du *Martyre de Saint-Sébastien*. La rencontre avec Debussy avait été assurément déterminante pour ce Prix de Rome (1901) formé par Lenepveu, mais son mysticisme comme son langage harmonique plus audacieux encore, en partie sous l'influence de Schönberg, l'éloigneront du musicien de *Pelléas* et le rapprocheront de Messiaen. Un trait d'union en somme, déjà sensible à travers le *Conte fantastique* pour harpe chromatique et cordes (1909) inspiré du *Masque de la mort rouge* d'Edgar Poe, confirmé par le *Septuor* pour cordes et cordes vocales (1907) aux sonorités proches des *Petites Liturgies*, les *Inscriptions champêtres* pour voix de femmes, la *Messe à trois voix*, les *Prières*, *Le Miroir de Jésus* (1923) pour chœur d'enfants et de femmes, mezzo, harpe et cordes, et les nombreuses pages vocales séparées *(La Croix douloureuse, Détresse)* ou en recueil *(Poèmes de G.-J. Aubry, Ballades de Paul Fort, Poèmes de Rémy de Gourmont, Deux Sonnets)* qui forment la part la plus importante de sa production.

L'atonalisme de Schönberg s'annonçait dans la suite pour piano *Clairs de Lune* (1900-1907), seule partition

éditée de l'organiste Abel Decaux (1869-1941). C'est Debussy que laissaient entrevoir, par contre, les *Tableaux symphoniques* (1890), trop tardivement révélés, d'Ernest Fanelli (1850-1912), élève malchanceux de Léo Delibes.

Maurice Ravel (1875-1937)

Ravel souleva de son vivant bien des polémiques ; ses ressemblances avec Debussy le firent taxer d'imitateur. Le temps a fait justice de ces débats oiseux, tant l'art de Ravel est éloigné de celui de Debussy, malgré le recours alors plus ou moins fatal à des vocables identiques. Ravel a pu soulever à bon droit des questions de priorité concernant certaines innovations. En fait, tels autrefois Haydn et Mozart, Debussy et Ravel se seront à leur tour mutuellement fécondés par leur action réciproque.

1. **La vie.** — Maurice Ravel est né en 1875 à Ciboure sur la côte basque non loin de cette Espagne à laquelle il appartient à moitié par sa mère et qui tiendra une si grande place dans son inspiration. Avant même d'avoir terminé ses études au Conservatoire (sous la direction de Fauré pour la composition), Ravel publiait ses premiers essais. En 1905, parvenu à la limite d'âge, il se présentait pour la dernière fois au Concours de Rome, mais se voyait refuser l'entrée en loge. Loin d'être défavorable à Ravel, le verdict des « officiels » lui attira de nombreuses sympathies au milieu du scandale qu'il provoqua. Jusqu'à la guerre, chaque partition, attendue avec intérêt, suscitera des discussions passionnées.

2. **L'œuvre.** — Elle a vu le jour sous le signe de la régularité, se répartissant à égalité entre la voix et les instruments.

A dix-huit ans (1893), Ravel affirmait avec une audace et une ingénuité surprenantes une forte personnalité reconnaissable à des éléments spécifiques auxquels elle tendra toujours plus à se restreindre. Au dire de ses professeurs, Ravel enfant se délectait à l'audition répétée de la septième majeure et de ses renversements

ou de la neuvième de seconde dont l'exécution suffit à évoquer l'auteur de *Boléro*. Ravel visera moins à un achèvement de sa propre perfection, comme Debussy, qu'à un dépassement de celle-ci. De cette attitude, la production d'entre les deux guerres ne sera, comme nous le verrons au chapitre suivant, qu'une précipitation imposée par la nouvelle orientation générale de la musique.

La première période créatrice, la plus féconde et la plus heureuse de Ravel, se partagerait en deux décades prenant chacune leur départ au piano et aboutissant à l'orchestre, plus précisément au ballet.

A) Du *Menuet antique* (1895) à *Daphnis* (1910). — Ces quinze premières années sont jalonnées par l'essentiel de l'œuvre pianistique et vocale, le *Quatuor en fa* (1904), l'*Introduction et Allegro* pour harpe et petit ensemble (1906), la *Rapsodie espagnole* (1907) et la comédie musicale *L'Heure espagnole* (1907 représentée en 1911).

Dans *Menuet antique* et *Pavane pour une infante défunte* (1899) résonnent des échos affaiblis de Chabrier, de Fauré et de Satie ; ceux-ci auront disparu dans les mélodies *Un grand sommeil noir* (1895), *Sainte* (1896), *Deux Epigrammes* (1898), *Manteau de Fleurs* (1903), *Trois Chansons de Schéhérazade* (avec orch., 1903-1905). Les *Jeux d'Eau* sont une date dans les annales du piano : pour évoquer le monde des jets d'eau, des ruisseaux et des cascades, Ravel renouvelle la virtuosité dans ses combinaisons et par des artifices d'écriture frôle la bitonalité (1901). Rompant avec un certain immobilisme pianistique dans lequel Debussy jusqu'à la suite *Pour le Piano* s'était maintenu, les *Jeux d'Eau* inaugurent plus qu'une écriture : un nouveau mode d'expression qui trouvera ses premières conséquences dans les *Estampes* de Debussy. On le retrouvera chez Ravel dans les cinq pièces aux titres sugges-

tifs du recueil *Miroirs* (1906). L'harmonie prédominera nettement sur la mélodie : les dissonances plus nombreuses évoqueront les papillons de nuit dans un hangar *(Noctuelles)*, une barque laissée au gré des flots *(Une Barque sur l'Océan)*, des oiseaux perdus dans la torpeur d'une forêt tropicale *(Oiseaux tristes)*. Mais la mélodie tend déjà à reprendre ses droits sur l'accord *(Alborada del gracioso ; La Vallée des cloches)*. A une délicieuse *Sonatine* (1905) archaïsante, succède le triptyque *Gaspard de la nuit* (1908) comparé à une grande sonate et dont chaque volet commente un poème d'Aloysius Bertrand. Avec ce monument de la littérature de clavier, d'une difficulté d'exécution transcendante, Ravel allie en pleine maîtrise romantisme et symbolisme, virtuosité et expression.

Dans la mélodie, Ravel, moins révolutionnaire que Debussy, avait laissé la voix au premier plan. Ses *Histoires naturelles* (1906), usent d'une déclamation très particulière qu'il appelle lui-même la « conversation en musique » ; la voix se rapproche au maximum du parler quitte à prendre des libertés dans la prosodie pour accentuer le ton ironique des textes de Jules Renard. Ce recueil, où le piano au premier plan brosse un décor suggestif, ouvre la voie à *L'Heure espagnole*. Cet acte, composé sur une pochade de Franc-Nohain, est un peu à l'opérette ce que *Platée* de Rameau était à l'opéra-comique. Sa réussite inégalée tient à l'application géniale d'une déclamation adaptée à des répliques au ton ironique et rapide et qui semblaient irrémédiablement rebelles à tout support musical. A ce quasi-parlando hérité en partie de l'opéra-bouffe italien et qui n'exclut pas l'insertion d'airs, de duos et d'un étourdissant quintette, l'orchestre apporte un commentaire léger et spirituel, exempt de toute faute de goût. Ravel avait déjà prouvé son étonnante maîtrise orchestrale dans l'accompagnement de ses chansons de *Schéhérazade* et dans la *Rapsodie espagnole*

(1908) primitivement conçue pour piano à quatre mains. Ravel, comme Chabrier, repensera dans cette nouvelle langue la plupart de ses pièces de clavier. Le ballet *Daphnis et Chloé* (1912), destiné aux Ballets russes, unit intimement la symphonie et la danse et s'adjoint les chœurs.

L'idéal panthéiste triomphe à travers cette partition maîtresse dont le *Lever du Jour*, le *Nocturne* et la *Bacchanale* constituent les moments les plus émouvants.

B) De *Ma Mère l'Oye* (1910) à *La Valse* (1919). — Les cinq pièces enfantines de *Ma Mère l'Oye* imposaient assez naturellement par leur destination une linéarisation qui s'accentuera avec les années. Dans les *Valses nobles et sentimentales* (1911), « la virtuosité qui faisait le fond de *Gaspard de la Nuit* cède le pas à une écriture clarifiée qui durcit l'harmonie et accuse les reliefs » (Esquisse autobiographique). Cette chaîne de valses est imitée de Schubert, mais jamais les dissonances n'ont acquis chez Ravel une telle place et un tel pouvoir de séduction apparemment contradictoires. Debussy s'écriait qu'elles étaient nées de l'oreille la plus raffinée qui ait jamais existé. Jusque vers 1920, Ravel n'observe pas sans doute une démarche absolument rectiligne. Les *Poèmes de Mallarmé* (1913) pour voix et petit ensemble et les *Trois Chansons* pour chœur mixte (1915) s'orientent vers le dépouillement polyphonique et la pureté du son. Mais le *Trio* (1914) pour piano et cordes, la suite pour piano *Le Tombeau de Couperin* (1917), ultime retour aux sources de la musique française de clavier, et le poème chorégraphique *La Valse* (1919) reviennent à la somptuosité première. Ravel tend alors à sortir de sa propre perfection dont il est comme prisonnier. Avec *La Valse*, il évoque, dans un tourbillon fantomatique et caricatural, les multiples aspects d'une même danse dont l'histoire se confond avec celle de la capitale d'un empire défunt.

Mais il dit adieu d'une façon plus profonde à un mode, à un monde d'expression désormais révolus. Le comportement de Ravel dans ses quinze dernières années découlera de cette prise de conscience.

3. **Le style.** — Ce premier tour d'horizon[1] permet de cerner la démarcation entre Debussy et Ravel. A son aîné qui prône la plus entière liberté de formes et vise en fait à un dépassement de celles-ci comme de l'ordre tonal qui les a engendrées, Ravel oppose la plus complète soumission aux « règles » ; il opte pour un choix préalable quant à la mise en œuvre des mêmes intentions expressives. Les *Jeux d'Eau,* dira-t-il lui-même, « s'inscrivent quant à la construction proprement dite dans le cadre rigoureusement observé d'un allegro de sonate à deux thèmes sans toutefois s'assujettir au plan tonal classique ». Le *Quatuor* — c'est encore Ravel qui parle — « répond à une volonté de construction musicale imparfaitement réalisée mais qui apparaît plus nette encore que dans les précédentes compositions ». Elle se précisera dans *Scarbo,* parfait scherzo, *Daphnis* ordonné comme une symphonie, *L'Heure espagnole* usant à sa façon des leitmotive.

Ravel cherche moins à noyer la tonalité ou à aller au-delà d'elle qu'à en présenter ses éléments constitutifs sous un jour nouveau, si nouveau qu'il fera crier au scandale. Sur des bases harmoniques et rythmiques inflexiblement tonales, Ravel déploie une mélodie diatonique et modale soutenue par une harmonie chromatique. Cette superposition paradoxale fait de lui non seulement un nouveau classique mais un nouveau baroque. Debussy s'acheminait vers la dislocation de la mélodie, Ravel se déclare « mélodiste », élabore une ligne saillante de périodicité traditionnelle, dût-elle faire abstraction des échelles admises (le mineur

1. Voir p. 112 à 115.

moderne lui sera étranger). Ravel cherche moins enfin à répandre la matière qu'à la retenir. Il s'impose des disciplines sévères, accumule les difficultés pour le plaisir de les surmonter. Chaque partition résout un nouveau problème et passe même pour une gageure. Le rythme retrouve avant Stravinsky le dynamisme qu'il avait perdu depuis plusieurs siècles. Par la répétition de formules, sa musique acquiert déjà une valeur incantatoire. Ravel est enfin un prestigieux orchestrateur ; il use des timbres avec une rare sûreté de touche et un sens très aigu de l'effet poétique. Il évite aussi bien le flou que l'imprécision, n'écrivant rien qui ne puisse échapper à l'analyse. Il démontre mieux que personne qu'en art tout ce qui n'est pas nécessaire est bien inutile. Mais il laisse le chemin ouvert à la sensibilité et à l'instinct dans les limites librement consenties d'une raison classique.

Florent Schmitt (1870-1958)

Parmi les élèves de Fauré, comme parmi ses contemporains, Florent Schmitt fait figure d'isolé.

Après cinq essais malheureux, le Prix de Rome vient enfin couronner en 1900 les études entreprises à Nancy et terminées à Paris dans les classes de Massenet et de Fauré. Au cours de sa carrière les honneurs s'ajouteront aux succès. On relèvera plusieurs voyages — dont un au Proche-Orient qui influa, sans doute, sur le choix des sujets — mais un seul séjour en province : à Lyon, où Florent Schmitt dirigea le Conservatoire.

Florent Schmitt est moins une *personnalité* définissable à travers des contours mélodiques, harmoniques ou rythmiques, qu'un *tempérament* romantique, impétueux comme celui de Richard Strauss et dont le goût et la mesure ne sont pas davantage les signes distinctifs. Loin de se masquer ou de se contenir, Florent Schmitt s'épanche et s'étale. Sa fécondité touche à la

prolixité. A part le drame lyrique, il n'est guère de domaine qu'il n'ait abordé. Cependant il se meut à l'étroit dans la miniature vocale ou instrumentale. Les mélodies qui retiennent le plus l'attention sont celles qui, par leurs dimensions et leurs accompagnements d'orchestre, s'apparentent à des airs d'opéras *(Tristesse au jardin, Musiques sur l'eau)*. A part la délicieuse suite à quatre mains *Une semaine du Petit Elfe Ferme-l'Œil* (1912), les meilleures pièces pour piano n'atteignent leur complète efficacité qu'à l'orchestre (*Ombres*, 1913-1917) ; le *Quintette* (1907), le *Trio à cordes* (1945), le *Quatuor* (1948) débordent le cadre de la musique de chambre.

Florent Schmitt est, par essence, un symphoniste comme Berlioz avec qui il présente plus d'une affinité. De la cantate de Rome *Sémiramis* (1900) à la *Deuxième Symphonie* (1958), l'orchestration a gardé la même opulence sans confusion ni lourdeur. Après le *Prométhée* de Fauré se place le *Psaume XLVI* (1904), impressionnant par sa puissance de conception comme par sa mise en œuvre. Que ce soit dans le ballet (*La Tragédie de Salomé*, « drame muet » 1910), au concert (*Etude pour le Palais Hanté, Dionysiaques* pour harmonie, 1914), comme plus tard au cinéma (*Salammbô*, 1925 ; *Essais de locomotives*, 1941), Florent Schmitt excelle à brasser les masses vocales et instrumentales pour traiter de sujets où la violence et le conflit des passions se déchaîne dans un décor somptueux, de préférence oriental. Faute sans doute d'avoir trouvé un livret à sa mesure, Florent Schmitt n'aura pas abordé l'opéra proprement dit dont se rapproche autant que du ballet *Oriane et le Prince d'Amour* (1934). A l'aube du XX^e^ siècle, Florent Schmitt pouvait passer, sinon pour un révolutionnaire, du moins pour un rénovateur capable d'inciter la musique à s'engager dans une certaine voie en lui impulsant une énergie nouvelle. Ravel s'est souvenu du *Quintette* dans son *Trio*, Lili Boulanger du

Psaume dans sa musique religieuse. Mais après les accents grandioses et insolites du *Psaume*, les épanchements passionnés, brûlants de fièvre et de soleil, de *Salomé*, le style de Florent Schmitt ne s'est guère sensiblement modifié. Il est vrai qu'il ne s'était pas élaboré du premier coup : l'élève de Fauré et de Massenet hésita longtemps entre les diverses tendances, les multiples courants qui le sollicitaient. La révélation de Debussy dont il avait préfiguré plus ou moins la venue dans certaines pièces de piano *(Soirs)* aura été, pour sûr, décisive. Florent Schmitt fut un romantique accordé à son temps et qui s'est efforcé à plusieurs reprises (*Suite en rocaille*, 1934 ; *Sonate en trio*, 1935) d'insérer une pensée classique dans un cadre volontairement archaïque ou traditionnel.

Autour de Fauré

Ses autres élèves ont tous plus ou moins consciemment cherché à unir les acquisitions debussystes et fauréennes.

Roger-Ducasse (1873-1954), son disciple préféré, enseigna la composition au Conservatoire de 1935 à 1945, après avoir été inspecteur de l'Enseignement musical. Mais son premier élève — particulier — avait été l'infortuné Pierre Menu (1896-1919) pour qui il gardera jusqu'au bout ses préférences. On lui doit deux poèmes symphoniques *(Nocturne de printemps, Ulysse et les sirènes)*, des chœurs *(Sarabande, Sérénade de Molière)*, un ballet-mimodrame *(Orphée)*, une cantate *(Au jardin de Marguerite)*, des pièces de piano et de musique de chambre. Louis Aubert (1877-1968) fut un distingué pianiste. (Il créa les *Valses nobles et sentimentales* de Ravel.) Il est l'auteur de trois poèmes symphoniques *(Habanera, Le Tombeau de Chateaubriand, Offrandes)*, d'un ballet *(Cinéma)* et de nombreuses mélodies *(Poèmes arabes)* et pièces pour piano *(Sillages)*. Avec sa suite *En Kerneo*, Louis Vuillemin (1879-1929) se relie au folklorisme de Ropartz et de Déodat de Séverac ainsi que Paul Ladmirault (1877-1944), lui aussi chantre de la Bretagne, à travers un ballet *(La Prêtresse de Koridwen)* et diverses compositions instrumentales (*Variations sur un air de biniou, Les Sablaises* pour harmonie) ou vocales. D'ascendance espagnole, Raoul Laparra (1876-1943) a manifesté comme compositeur et musicographe un intérêt constant pour le pays de ses ancêtres qu'il a évoqué dans

MEDIATHEQUE MUNICIPALE
AURILLAC

des drames *(La Habanera)* et zarzuelas *(L'illustre Fregona)* imprégnés de vérisme.

André Messager (1853-1929) peut être rapproché de Fauré pour sa formation et ses affinités communes. Cet excellent musicien doit le meilleur de sa science à Saint-Saëns. Avec *La Basoche* (1890), *Les P'tites Michu* (1897), *Véronique* (1898) et *Monsieur Beaucaire* (1918), il a donné à la musique légère ses lettres de noblesse. Son exemple aura été bienfaisant pour les compositeurs d'opérettes, attirant leur attention sur l'harmonie et l'orchestration qu'ils négligeaient trop souvent et d'autant plus volontiers que leur public était d'un niveau musical extrêmement faible. Une même élégance naturelle, une même aisance dans le maniement des voix et des instruments se retrouveront dans *Le Sire de Vergy* (1903) et *Le Mariage de Télémaque* (1910) de Claude Terrasse (1867-1923), musicien de Jarry et de Tristan Bernard, *Monna Vanna* (1908) et *Carmosine* (1912) d'Henry Février (1875-1957), élève et biographe d'André Messager.

Autour de Vincent d'Indy

Malgré une parenté évidente de style avec d'Indy et ses condisciples, Charles Bordes (1863-1909), déjà cité, donnait, à travers deux recueils de mélodies et des pièces instrumentales de caractère folklorique *(Caprice à cinq temps, Suite basque)*, les signes d'une personnalité un peu semblable à celle de Bizet et qui n'a pu s'épanouir au cours d'une trop brève existence entièrement consacrée à l'apostolat musical. Pierre de Bréville (1861-1949) succéda à d'Indy et à Fauré à la présidence de la Société nationale de Musique. Il hérita de son maître César Franck le culte des formes sérieuses vocales et instrumentales qu'il transmit à son tour au poète Tristan Klingsor (1874-1966), auteur de pièces vocales et de musique de chambre d'un esprit très français et pour la plupart demeurées inédites. Sylvio Lazzari (1857-1944), d'origine tyrolienne, était doué d'un tempérament dramatique indéniable *(La Lépreuse, Le Sauteriot, La Tour de feu)*. A des échos de Debussy ont fait place, notamment dans sa musique de chambre et dans ses mélodies *(Le Cavalier d'Olmedo)*, ceux de la monodie populaire bretonne et étrangère. Guy Ropartz (1864-1955), qui hésita dans sa jeunesse entre la poésie et la composition, ne s'est pas contenté d'« emprunter » au folklore de sa Bretagne natale. Il n'a cessé d'en traduire l'incurable mélancolie dans un opéra *Le Pays*, un ballet *Prélude dominical et Six Pièces à danser*, quatre symphonies dont la première sur un choral breton, des morceaux d'orgue et de nombreuses pages de musique de chambre (*Prélude, Marine et Chanson*, 6 quatuors). Il en fut de même de Paul Le Flem (1881-1984),

l'auteur du *Rossignol de Saint-Malo*, qui dirigea après Charles Bordes les Chanteurs de Saint-Gervais. Georges-Martin de Witkowsky (1867-1943) fut à Lyon entre les deux guerres un aussi remarquable animateur de la vie musicale que Guy Ropartz à Nancy et Strasbourg. On lui doit un opéra *(La Princesse lointaine)*, une cantate *(Le Poème de la Maison)* et des variations symphoniques avec piano *(Mon Lac)*. Jean Cras (1879-1932), de son métier officier de marine, a tenté d'allier la plénitude émotionnelle de son maître Henri Duparc avec les subtilités harmoniques de Debussy, dans un opéra *(Polyphème)*, un poème symphonique *(Journal de bord)*, des mélodies *(La Flûte de Pan)* et des chœurs *(Sur la montagne)*. Gustave Samazeuilh (1877-1967) n'a cessé de défendre, dans ses compositions *(Le Chant de la Mer, Quatuor)* comme dans ses chroniques, l'idéal esthétique de son professeur Ernest Chausson.

Parmi les disciples de d'Indy, en dehors d'Albert Roussel dont il sera plus longuement question au dernier chapitre, citons d'abord Albéric Magnard (1865-1914), tragiquement disparu dans les premiers jours de la Grande Guerre. Cet artiste épris d'idéal — l'*Hymne à la Justice* fut inspiré par l'Affaire Dreyfus — a subi à égalité les emprises de Franck et de Wagner dans ses quatre *Symphonies*, ses *Sonates* de violon et de violoncelle, son *Quintette*, son *Quatuor*, son *Trio*, ses drames lyriques *Bérénice et Guercœur*. On accordera une place à part à deux autres élèves de d'Indy qui ont porté leurs efforts en direction de la chanson populaire. Il s'agit de Joseph-Marie Déodat de Séverac (1873-1921) qui, aussitôt ses études terminées à la Schola, se fixa en Cerdagne à Céret. Il s'inspira des tableaux et scènes de la vie rustique dans ses nombreux cahiers pour piano *(En Languedoc, Cerdana, Le Chant de la Terre, Baigneuses au Soleil)*, où se rejoignent Albeniz, Bordes et Debussy. A Joseph Canteloube de Malaret (1879-1955), auteur d'un opéra, *Le Mas*, on doit une remarquable *Anthologie de la Chanson populaire française*. Chanson de terroir et chant grégorien se rejoignent sous la plume de Marcel Labey (1875-1968) qui enseigna le piano à la Schola Cantorum, où il avait été formé par d'Indy, avant d'en devenir le directeur après sa mort (1931), puis d'assumer, le premier, la direction de l'Ecole César Franck de 1933 à 1962. Peu nombreuses sont ses partitions éditées dont on citera en priorité les *Sonates* pour piano (1900), alto (1904) et violoncelle (1944), le *Trio à cordes* (1940), l'*Ouverture pour un drame* (1920) et les quatre *Symphonies* (1903, 1908, 1933, 1940).

Paul Dukas semblait au départ se relier à Franck et à d'Indy. Sa rencontre avec Debussy l'aura fait s'écarter en partie de cette voie. Ce créateur indépendant de

grande classe, qui fut aussi un éminent pédagogue, aura influencé plus particulièrement la nouvelle génération.

Paul Dukas (1865-1935)

Après être sorti du Conservatoire, Paul Dukas, avant d'aborder la composition, se replongea dans l'étude et la méditation. Censeur aussi impitoyable envers lui-même que Duparc ou Manuel de Falla, les quelques partitions qu'il publie à partir de 1892 le laissent insatisfait. Après 1910, il ne se consacre plus qu'à l'enseignement, ne compose que de courts hommages de circonstances et ne rédige plus d'articles que pour honorer la mémoire de ses contemporains. Cet artiste scrupuleux dont tant de musiciens ont reçu une formation exemplaire (Jehan Alain, Claude Arrieu, Tony Aubin, Elsa Barraine, Maurice Duruflé, Jean Hubeau, Georges Hugon, Jean Langlais, Olivier Messiaen...) se doublait d'un critique averti et lucide qui contribua plus qu'aucun autre à éduquer et éclairer le public.

Il est malaisé de relier l'œuvre de Dukas, si on la considère dans sa totalité, à une esthétique déterminée. L'ouverture de *Polyeucte* (1892) et la *Symphonie en ut* (1896) se rangent sous la bannière du franckisme et du symbolisme wagnérien. Les mêmes attaches se retrouvent, avec des emprunts à Debussy et une maîtrise plus grande encore de la forme et de l'orchestre, dans *L'Apprenti Sorcier* (1897), éblouissante et géniale féerie sonore qui établit du premier coup la réputation universelle de son auteur. La *Sonate en mi bémol mineur* (1900) est une stèle gigantesque élevée à Beethoven et les *Variations, Interlude et Final sur un thème de Rameau* (1903) un hommage non moins imposant à la grâce, à la grandeur françaises. Les problèmes du théâtre préoccupent particulièrement Paul Dukas

comme en témoignent à la fois les nombreux articles consacrés à l'art lyrique et les essais demeurés sans lendemain. Le seul ouvrage représenté, *Ariane et Barbe-Bleue* (1907), compte parmi les grandes réussites de l'opéra français dans le double prolongement de Wagner et de Debussy. Le poème dansé *La Péri* (1912), union parfaite de la symphonie et de la danse, s'inscrit pareillement aux côtés de *Jeux* et de *Daphnis*, parmi les pages maîtresses inspirées des conceptions de Diaghilev.

Paul Dukas est resté profondément enraciné dans le romantisme germanique. Mais il échafaude les architectures les plus savantes avec une souplesse et un coloris qu'il tient de Debussy et de Berlioz. *L'Apprenti Sorcier* suit fidèlement les péripéties de la ballade de Goethe dans le cadre dûment respecté d'un scherzo ; *La Péri* témoigne d'un art consommé de la variation, le premier acte d'*Ariane et Barbe-Bleue* est un modèle de construction dramatique.

Paul Dukas, architecte éprouvé, est, contrairement à Debussy, un rhéteur ; l'atmosphère et la déclamation de son opéra sont à peine différentes de celles de *Pelléas*, mais les « thèmes-pivots » servent de points de départ à de véritables développements symphoniques. La solidité du métier ne saurait faire oublier cependant les dons de mélodiste, de coloriste, d'humoriste — le motif du balai confié aux bassons chante dans toutes les mémoires —, et un sens, plus contesté mais aussi réel, de l'émotion. La cinquième des *Variations* sur un thème de Rameau, l'andante de la *Sonate*, les chœurs et le chant souterrain du premier acte d'*Ariane*, l'apothéose de *La Péri* montrent assez jusqu'où se sera élevé Paul Dukas lorsque les différentes tendances qui le tiraillaient ont réussi à s'unir.

Esprits traditionalistes et créateurs indépendants

Pour terminer ce tour d'horizon de la musique française à l'aube du XX^e siècle, nous mentionnerons quelques petits maîtres aux mérites inégaux. La plupart furent élèves de Massenet et de Delibes et, pour cette raison sans doute, se sont plus particulièrement tournés vers le théâtre.

Alfred Bruneau (1857-1934) est allé plus loin que Bizet en portant à la scène des personnages pris dans la réalité quotidienne. *Messidor, L'Ouragan, L'Enfant Roi,* composés sur des livrets de Zola, *Le Rêve, L'Attaque du Moulin,* inspirés de romans du même écrivain, ont en partie vieilli. *Le Rêve* n'en a pas moins renoué avec le courant novateur amorcé par *Carmen.* D'une audace harmonique moindre mais d'une maîtrise supérieure, les ouvrages suivants, que domine *Lazare* (1902), ont constitué pendant dix ans le meilleur de la production lyrique française. Leur exemple a eu pour lendemain : *Louise* (1900) de Gustave Charpentier (1860-1956), le symphoniste applaudi des *Impressions d'Italie.* Il serait injuste de rapprocher des improvisations véristes un opéra aussi soigneusement mûri et élaboré. Maintes pages d'une vérité certaine lui ont permis de rester à l'affiche, malgré l'inspiration discutable et une fâcheuse littérature. A ce courant naturaliste se rattachent *Le Carillonneur, Le Chemineau* de Xavier Leroux (1863-1919), *Le Juif polonais, L'Aube rouge* de Camille Erlanger (1863-1919) dont *Aphrodite* connut un vif succès, *Scemo, Quand la Cloche sonnera* d'Alfred Bachelet (1864-1944)...

Quelques musiciens ont affiné leur style au contact de Fauré et de Debussy, plus particulièrement ceux dont les opéras n'ont pas survécu, mais dont certaines mélodies conservent de l'intérêt : ainsi des *Croquis d'Orient, Versailles, Lieds dans la forêt* de Georges Hüe (1858-1943), l'auteur du *Miracle* et d'*A l'Ombre de la Cathédrale...,* des *Chansons de Miarka* d'Alexandre Georges (1850-1938), l'auteur de *Sangre y Sol...,* des *Vieilles de chez nous* de Charles Levadé (1869-1948), l'auteur de *La Peau de Chagrin* et de *La Rôtisserie de la Reine Pédauque.*

Henri Rabaud (1873-1949) succéda à Fauré à la direction du Conservatoire. Il avait été d'abord violoncelliste, puis chef d'orchestre. L'auteur de *Mârouf, savetier du Caire,* des deux oratorios sur *Job* et du poème symphonique *Procession Nocturne,* fut un ardent propagateur de Wagner. Reynaldo Hahn (1875-1947) joignait à une culture étendue une facilité mélodique semblable à celle de son maître Massenet et dont il n'a pas toujours su se défendre. Elle explique la réussite et le succès de l'opérette *Ciboulette,* du *Bal de Béatrice d'Este,* des *Chansons grises, Etudes*

latines, Rondels, Feuilles blessées... et autres mélodies qui réalisent avec la romance un heureux compromis sans envergure.

Henri Büsser (1872-1974) s'est fait connaître comme compositeur, chef d'orchestre et restituteur de partitions anciennes. On lui doit en outre l'orchestration de la *Petite Suite* de Debussy et la mise à jour d'ouvrages peu connus d'auteurs du XIX^e^ siècle. Professeur d'ensemble vocal (1904-1938), puis de composition au Conservatoire, il y aura formé, entre autres Prix de Rome Henri Dutilleux.

Gabriel Dupont (1878-1914) fut tenu de son vivant pour un « second Bizet ». Cet élève de Massenet et de Widor s'est inspiré des véristes dans *La Glu* et *La Cabrera* plus que dans *Antar* ou *La Farce du Cuvier*. Il a subi le charme de Massenet et de Debussy dans ses mélodies *(Le Foyer, Les effarés, Poèmes d'Automne)*, pièces pour piano *(Les Heures dolentes, La Maison dans les Dunes)* et de musique de chambre (*Poème* pour quintette). C'est là qu'il a donné les meilleures preuves d'un tempérament robuste et sincère qui n'a pu complètement s'épanouir. L'essentiel de la production de René Lenormand (1846-1932) est constitué par deux cents mélodies qui s'échelonnent sur une carrière également jalonnée par des œuvres de piano, d'orchestre, de musique de chambre. Ce Pierre Loti de la mélodie sinon de la musique française sut préserver sa propre personnalité en se montrant ouvert à tous les courants de Lalo jusqu'à Debussy. En témoigne son *Etude sur l'Harmonie moderne*. Dans ses dernières mélodies composées sur des poèmes orientaux, il préfigurait un peu le Roussel des *Poèmes chinois*. Fernand de La Tombelle (1854-1928), formé par Théodore Dubois, mais qui enseigna l'harmonie à la Schola Cantorum de 1896 à 1904, a fait montre d'une solidité de métier qu'attestent ses partitions de chambre et les meilleurs de ses nombreux chœurs d'hommes (*Chanson de pirates, Marion, levez-vous*, 1892). Jean Huré (1877-1930) ne se rattache pas davantage à la moindre « école », au moindre « clan ». Successeur de Gigout à l'orgue de Saint-Augustin, il aura contribué entre les deux guerres, comme théoricien *(Technique de l'orgue ; L'Esthétique de l'orgue)* et conférencier, à la transformation et à l'enrichissement de l'orgue, dont il dota le répertoire de pièces de valeur *(Communion sur un noël)*. Elles s'ajoutent à ses nombreuses partitions de chambre, la plupart antérieures à 1914. Mais avant 1900 la polytonalité perçait dans *La Chanson de Roland* (1893) et *Sapho* (1895), deux essais lyriques inédits et non représentés, comme *La Cathédrale* (1910) où ce brillant improvisateur fut le premier en France à superposer les douze sons de la gamme chromatique.

Chapitre VI

SURVIVANTS OU CONTINUATEURS ? (1919-1939)

A la veille de la Grande Guerre, *Pierrot lunaire* de Schönberg et *Le Sacre du Printemps* de Stravinsky ouvraient les portes du XX^e^ siècle musical que laissaient entrevoir également les premières œuvres de Bartok, de Berg et de Webern — rejoints, à partir des années 1920, par Edgar Varèse.

Entre 1919 et 1939, Paris demeurait un important centre d'attraction musicale. Mais avec la disparition de Debussy (1918) presque aussitôt suivie par celles de Fauré (1924) et de Caplet (1925), la crise de Ravel, l'effacement de Florent Schmitt, le déclin de d'Indy, le silence de Dukas, la prédominance française *sur le plan de la création* cessait. Et cela en dépit des réussites esthétiques, souvent de haute tenue, de Ravel, de Schmitt, de Roussel, de Maurice Emmanuel ou de leurs cadets appartenant ou non au « Groupe des Six ». Le puissant souffle novateur qui traversait la France au temps de *Pelléas* allait désormais s'emparer de l'Europe centrale.

La guerre de 1914-1918 provoqua une rupture d'équilibre : une crise générale, économique, spirituelle et morale s'ensuivit qui affecta l'Europe occidentale. Elle se traduisit dans la littérature, comme dans les arts, par un rejet souvent spectaculaire des valeurs

antérieures et une attitude négative et trouble qui s'exprima à travers le dadaïsme et le surréalisme. En musique, le retour à la mélodie, au contrepoint, aux architectures apparentes, aux rythmes incisifs, l'harmonie cessant d'être la préoccupation dominante, l'absence de toute « séduction » étaient en contradiction avec les langueurs debussystes, les tiédeurs crépusculaires fauréennes, les harmonies voluptueuses et nonchalantes de Ravel... « Les profondes modifications apportées... à la vie sociale, les changements survenus dans les mœurs, l'énergie remise à l'honneur, allant parfois jusqu'à la brutalité, l'évolution des arts plastiques, l'invasion du machinisme, tout cela commandait à la musique une orientation nouvelle », écrivait Albert Roussel qui se demandait si « le fait que les compositions à programme, les poèmes symphoniques descriptifs soient de plus en plus abandonnés pour les formes classiques où règne seule la musique, devait être interprété comme un signe que cette musique allait être inexpressive ou indifférente ». Jusque vers 1930 a triomphé, il est vrai, une musique pure et désincarnée analogue par ses spéculations à la poésie mathématique de Paul Valéry. Arthur Honegger ne verra dans le culte de la sonate qu'un « geste esthétique » ; Stravinsky après 1920 tiendra la musique pour « impuissante à exprimer quoi que ce soit ». Mais vers 1930 la tendance sera à une nouvelle humanisation. Le groupe « Jeune France » (Baudrier, Daniel-Lesur, Jolivet, Messiaen) entendra « ne se satisfaire que de sincérité, de générosité et de conscience critique ». Le désir se fera de nouveau sentir de communier avec un nouvel et plus vaste auditoire. « Nous réclamons, écrit Maurice Jaubert, une musique populaire et, contrairement aux apparences, nous ne pensons pas ouvrir ainsi une voie facile. Car la vraie difficulté — et le vrai courage — ne consiste pas à se cacher derrière le mystère de la lettre, mais à retrouver

la musique dans sa plus stricte nudité pour s'efforcer de lui redonner le sens du chant humain et si possible collectif. » Une telle démarche trouvera plus particulièrement sa justification à l'époque du Front Populaire.

Du salon au concert

Les salons disparaissent de la vie musicale ; le piano cesse de faire partie du mobilier bourgeois ; la radio et le disque lui porteront le coup de grâce ainsi que la participation croissante aux études universitaires des jeunes filles bourgeoises qui trouvaient auparavant dans leur semi-oisiveté le loisir de se consacrer à la musique. La littérature du piano seul ou à quatre mains — les originaux comme les transcriptions —, les trios, quatuors et quintettes pour piano et cordes dont la floraison était étroitement liée à cette existence des salons et à cette pratique amateur se raréfient. En revanche, la musique à deux pianos réservée plutôt à des professeurs ou à des virtuoses se maintient ; le concerto bénéficie d'un regain de faveur ; la musique de chambre s'accroît d'un répertoire de concert que son abord ardu destine davantage à des professionnels comme à des ensembles inédits (Trio Pasquier, Quintette Jamet) ou régulièrement constitués (Quintette à vent de Paris, Trios d'anches Oubradous-Lefèvre-Morel et René Daraux).

Dans la mélodie, les aînés se réduisent au silence, ne produisent plus que des pièces éparses et inférieures, ou s'efforcent plus ou moins de se renouveler. L'*Ode à un jeune Gentilhomme* de Roussel, les *Chansons du Valet de Cœur* de Georges Hüe (1912), les *Trois Mélodies* (1916), les *Ludions* (1918) de Satie, de dimensions réduites, affichaient des ambitions expressives plus modestes.

Depuis *L'Horizon chimérique* (1922) de Fauré, *La Cloche fêlée*, *La Mort des Pauvres* (1924) de Caplet, la mélodie française a perdu en densité et en profondeur ce qu'elle a gardé, peut-être même gagné, en finesse, quels que soient les mérites de l'œuvre vocal original et substantiel de Roussel et de Poulenc et des réussites incontestables d'Auric, Durey, Jaubert, Honegger, Milhaud, Sauguet et quelques autres. Des musiciens ont cherché à adapter sur une poésie toujours choisie avec discernement une mélodie d'allure sinon d'essence populaire. La primauté redonnée à la ligne mélodique devait inciter à un nouvel intérêt pour les chants folkloriques ; il s'agissait moins de les parer d'harmonisations intelligentes et sensibles que de s'en approprier les éléments formels caractéristiques. On ajoutera un penchant

nouveau et insolite pour la chanson de music-hall et de variétés à laquelle les mélodistes, comme les compositeurs en général, étaient restés jusqu'à présent plutôt étrangers. Le cinéma allait pousser à l'élaboration de ce nouveau genre vocal appelé depuis la « chanson littéraire » et dont les origines ont été en partie étrangères. Les chansons de Prévert et Kosma ont pris leur départ dans *L'Opéra de Quat'sous, Marie galante* (musique de scène pour une pièce française de Jack Deval) de Kurt Weill. Sans puiser à une telle source, les trois chansons de *Don Quichotte à Dulcinée* (1932) de Ravel s'inscrivent déjà dans cet ordre d'idée : on ne doit pas oublier qu'elles ont été *conçues* pour un film, peu importe qu'elles n'y aient pas figuré.

Toujours dans ce passage du salon au concert, les petites compositions chorales de chambre s'effacent devant les chœurs avec ou sans orchestre. La polyphonie *a cappella* s'augmente encore sous la plume de Ropartz, de Schmitt, de Pierre de Bréville de quelques pages d'une difficulté d'exécution qui les rend accessibles aux formations professionnelles, les seules existantes ou presque jusque vers 1935. Il en va un peu différemment des chœurs d'hommes écrits à l'intention des sociétés d'amateurs survivant dans le Nord et dans l'Est. Mais le renouveau déjà ancien de la polyphonie *a cappella*, le collectage et la mise en valeur du chant populaire aboutissent à la résurrection de l'harmonisation pour chœur. Après Maurice Emmanuel (*M'y allant promener*, n° XXIX des « Chansons bourguignonnes »), Roger-Ducasse et surtout Vincent d'Indy à la fin de sa vie se font les promoteurs de cette renaissance, même si leurs harmonisations nous semblent aujourd'hui pleines de sous-entendus peu compatibles avec la simplicité directe du chant populaire. Les *Six Chansons du Bourbonnais* de Ropartz (1934) témoigneront d'une meilleure compréhension, ainsi que les nombreuses harmonisations à voix mixtes ou égales de Ladmirault, Kœchlin et Canteloube. Cette littérature aura une brillante postérité.

On assiste paradoxalement entre les deux guerres à un intérêt renouvelé pour l'oratorio et les formes analogues, alors que la programmation de ces sortes d'œuvres devient de plus en plus onéreuse ; les possibilités d'exécution sont encore plus réduites du fait que les chorales sont toujours peu nombreuses. En créant et animant les « Fêtes du Peuple », Albert Doyen incite certes les compositeurs à écrire pour les chœurs mais il s'attache surtout à répandre le goût de la musique dans les couches les plus larges. L'année même qu'il disparaît (1935), se constitue, comme pour continuer son œuvre, la Fédération Musicale Populaire, sur une double initiative de Romain Rolland et de Paul Vaillant-Couturier. Cette organisation de culture populaire, comme beaucoup d'autres, vient à son heure pour coordonner les initia-

tives qui naissent spontanément parmi les masses ouvrières ; celles-ci viennent de conquérir de substantiels avantages sociaux après de longues luttes revendicatives. A son tour la FMP suscite l'éclosion de nouvelles chorales et entraîne dans son action les plus grands musiciens. Roussel et Kœchlin en assumeront tour à tour la présidence. Si le premier disparaît avant d'avoir entrepris le grand opéra populaire qu'il projetait sur *Charles le Téméraire*, Kœchlin compose pour les chorales d'amateurs des harmonisations et des chants de lutte *(Libérons Thaelmann)*.

A l'église, les difficultés matérielles s'opposant à l'exécution d'œuvres pour chœur et orchestre se font également sentir. D'où l'abondance de motets et de messes à deux et trois voix avec orgue. Leur conception, plus propice à l'expression d'un sentiment intime, s'imposera si bien que, par exemple, le *Requiem* (1934) ou le *Psaume 129* (1941) de Ropartz, écrits pour soli, chœurs et orchestre, supportent fort bien la réduction à l'orgue ; celle-ci passerait même pour une version originale.

Quant aux associations de concerts symphoniques, elles se heurtent pareillement à des obstacles matériels. Elles ne connaissent plus la même activité, malgré une attention plus grande portée à la symphonie, à la suite ou au concerto au détriment du poème symphonique. Celui-ci ne se renouvelle que passagèrement avec *Rugby, Pacific 231* d'Honegger, reflets symptomatiques de cet après-guerre avide de technique et de performances sportives. Cette situation favorise par contre l'essor de l'orchestre de chambre. Peu nombreuses étaient jusqu'alors les compositions réellement pensées pour de petites ensembles ; elles faisaient appel à des formations réduites par souci d'archaïsme ou de pittoresque, mais très souvent, elles n'étaient que des réductions de pages symphoniques. Tous les efforts tentés en vue d'une formation plus allégée que celle généralement admise n'avaient donc pas abouti en France à la création d'un style « orchestre de chambre ». Cette réforme devait être l'œuvre de Schönberg et de Stravinsky. Après 1920, non seulement les conditions financières, mais aussi l'exemple du jazz pousseront à l'économie, à l'emploi maximum des possibilités de chaque instrument. Le cinéma et la radio, où l'équilibre sonore obéit à la mise en ondes, allaient favoriser aussi l'usage des ensembles réduits. L'Orchestre de chambre de Paris et l'Ensemble féminin Jane Evrard seront les dédicataires ou inspirateurs de la plupart des compositions pour orchestre de chambre d'entre les deux guerres.

La qualité et le nombre des instruments à vent français ne cessent de grandir et établissent définitivement leur réputation mondiale. On soulignera en passant le développement (Garde républicaine) ou la naissance de formations d'harmonie capables d'exécuter et d'inspirer autre chose que des marches plus ou

moins militaires. Roussel et Kœchlin leur prêteront attention. Mais les manifestations publiques régulières plus restreintes que celles des orchestres symphoniques, la survivance routinière de la notation transpositrice et certain préjugé défavorable expliquent que le répertoire de l'orchestre d'harmonie se soit moins accru qu'on aurait pu l'espérer.

Du théâtre au cinéma

La crise que traverse le théâtre lyrique est due au cinéma dont la diffusion et l'expression, plus conformes à la sensibilité moderne, font un art encore plus populaire. Ne s'introduit-il pas à l'Opéra même dans *La Tour de Feu* de Sylvio Lazzari (1928) ? L'opérette, en raison de son public même, est plus détrônée encore par le « septième art ». Par de regrettables concessions, elle s'efforce de résister à la concurrence nouvelle et dangereuse des productions américaines et hungaro-viennoises de Lehar, Kreisler et Kalman. Après Messager, Reynaldo Hahn, Pierné et Henri Christiné (1861-1941), l'auteur de *Phi-Phi* (1918), seuls Maurice Yvain et Louis Beydts se consacrent entièrement à l'opérette, abordée incidemment par d'Indy (*Le Rêve de Cyniras*, 1927), Henri Büsser (*La Pie borgne*, 1929), Roger-Ducasse (*Cantegril*, 1931) et Albert Roussel (*Le Testament de la Tante Caroline*, 1936). Le public, peu renouvelé, demeure réticent à toute innovation. Quant aux drames lyriques, beaucoup ont vu le jour trop tard. Parmi ceux qui sont réellement postérieurs à 1920 par leur composition, combien demeurent au répertoire ?

Mais le ballet, lui, conserve tout son éclat. Après une brève interruption, les Ballets russes, auxquels s'ajoutent les Ballets suédois et d'autres nouvelles troupes, reprennent leurs activités. Cependant, dans le même esprit qui préside à la réhabilitation des formes classiques au concert, Diaghilev remet à l'honneur les successions de danses abstraites abandonnées depuis le XVIII[e] siècle.

Quant au cinéma, il avait exigé dès ses débuts un accompagnement musical. Ainsi Gaston Paulin improvisait au piano un fond sonore pour les pantomimes lumineuses d'Emile Reynaud. Le « film d'art », apparenté au théâtre, nourrissait de grandes ambitions en voulant porter à l'écran des scènes historiques et mythologiques, avec le concours des plus grandes sommités artistiques et littéraires. Pour la musique, il en appelait à des membres de l'Institut ! Comme si le « septième art » à peine sorti de ses langes demandait à des hommes du passé de parrainer son avenir ! En 1908, Saint-Saëns composait une partition pour l'*Assassinat du duc de Guise* réalisé sur un scénario d'Henri Lavedan et interprété par Le Bargy de la Comédie-Française. La

même année Georges Hüe collaborait au *Retour d'Ulysse* tourné sur un canevas de Jules Lemaître... Mais le film d'art vit ses prétentions vite rabattues et cessa ses activités au bout de six mois après avoir fait école à l'étranger. A partir des années 1920, les grands films sont l'occasion de faire appel à des « symphonistes consacrés » ; Henri Rabaud (*Le Miracle des Loups,* 1924 ; *Le Joueur d'Echecs,* 1925), Erik Satie (*Entracte,* 1924), Paul Ladmirault (*La Brière,* 1926) ou Florent Schmitt (*Salammbô,* 1925) composent des musiques d'accompagnement. Après l'apparition du parlant, ces mêmes musiciens contribueront à l'élaboration d'un art musical cinématographique, parallèlement à Maurice Jaubert et Arthur Honegger. Plus tardive sera l'apparition d'un art musical radiophonique dont les problèmes auront préoccupé davantage au départ les étrangers. Notons cependant une partition de valeur de Roussel : *Elpénor* (1935).

Ces énumérations, malgré leur sécheresse, donnent une idée de l'état de crise dans lequel se débat la musique entre les deux guerres, pendant cette période où Ravel et d'autres musiciens de la même génération ont continué de produire. Il ne sera question que de ceux-là dans ce dernier chapitre.

Maurice Ravel *(suite)*

Après une demi-interruption due à la guerre pendant laquelle il avait combattu au front comme engagé volontaire, Ravel reprend son activité créatrice, partageant son temps entre Paris et Montford-l'Amaury. Il est accueilli triomphalement à l'étranger et considéré comme le nouveau chef de file de l'école française depuis la mort de Debussy. Mais parce qu'il est le plus prestigieux survivant de sa génération, il est tout particulièrement en butte aux attaques de ses cadets. Or, ceux-ci s'engagent plus résolument dans la voie ouverte par Ravel lui-même. Au faîte de sa gloire, malgré son indifférence apparente, il se sent un peu dépassé. Ce n'est pas seulement par ironie qu'il déclare : « On a assez entendu de Ravel ! » Le drame qui se déclenche alors chez cet homme mûr prendra un relief particulier avec les premières atteintes de la maladie qui, avant de l'emporter, le condamnera peu à peu au silence.

En douze ans, Ravel publie une *Sonate en duo* pour violon et violoncelle (1920-1922), une rapsodie de concert pour violon, *Tzigane* (1924), deux mélodies : *Ronsard à son âme* (1924) et *Rêves* (1927), les *Chansons madécasses* pour voix et instruments (1926), une fantaisie lyrique : *L'Enfant et les Sortilèges* (1925), une *Sonate pour violon et piano* (1927), le *Boléro* pour orchestre (1928), deux *Concerti* pour piano dont un pour la main gauche seule (1930-1931) ; enfin trois chansons de film déjà citées (*Don Quichotte à Dulcinée*, 1932). On ajoutera pour être complet une orchestration très réussie des *Tableaux d'une Exposition* de Moussorgsky (1922).

Selon Ravel lui-même, la *Sonate en Duo* marque un tournant. « Le dépouillement y est extrême ; le renoncement au charme harmonique et la réaction de plus en plus marquée dans le sens de la mélodie. » Dans *Rêves* et *Ronsard à son âme*, le piano se réduit à une polyphonie qui sonne ou sonnerait mieux exécutée par un ensemble instrumental. Le violoncelle et la flûte se joignent au piano dans les *Chansons madécasses* pour mettre davantage en valeur l'accompagnement fait de simples contrepoints. Ravel a tout naturellement recours à des instruments monodiques : deux hautbois suffiront à nous introduire dans l'atmosphère de *L'Enfant et les Sortilèges* ; la flûte seule accompagnera l'air de la fée. L'orchestre, où le piano s'incorpore, limite ses effets de masses au profit d'interventions de solistes : les divers instruments s'intègrent à la collectivité après s'être produits séparément et successivement dans *Boléro*, chaconne mélodique unique dans les annales de la musique, où un même thème est exposé plusieurs fois sans autre modification harmonique ou linéaire que la modulation et la strette finales. Ce triomphe de la mélodie est aussi celui de la tonalité comme de la danse. A son tour, le *Concerto pour la main gauche* s'achèvera par l'apothéose d'une admirable sarabande.

En résumé, Ravel aura eu moins à se chercher qu'à s'épurer. En raison de sa maturité précoce, il atteignait avant la quarantaine au sommet de son art et opérait un tournant dont les années ont montré qu'il préfigurait assez bien l'évolution générale de la musique. Comme son art reposait sur des fondements plus classiques que celui de Debussy, comme les Six et leurs contemporains parlaient une langue malgré tout moins profondément révolutionnaire que celle du maître de *Pelléas,* Ravel aura pu donner, mieux que ses cadets eux-mêmes, de parfaites illustrations de leur credo esthétique ; fait significatif, leur hostilité se mua bien vite en admiration sincère, voire affectueuse. Après l'ascétisme durement imposé des années 1920-1925, la nature généreuse et sensuelle de Ravel reprit bientôt le dessus ; au moment même — y eut-il corrélation dans les faits ? — où la musique se retournait vers les valeurs affectives qu'elle avait violemment répudiées. On a vu Ravel participer lui-même à cette attitude de rejet violent avant de revenir à un langage plus conforme à son tempérament véritable. S'il n'hésitait pas à emprunter à la musique américaine nouvelle venue, il se retournait également vers Fauré à qui il rendait un poétique hommage dans l'adagio du *Concerto en sol.* Avec ses trois chansons de *Don Quichotte à Dulcinée,* il adressait pour un peu un salut à Gounod !

Il serait injuste de parler pour autant de « déclin ». Certes, *Boléro* et *Tzigane* sont avant tout des prouesses de réalisation technique, la *Sonate* et le *Duo* des œuvres expérimentales ; mais *L'Enfant et les Sortilèges* est une accommodation fort réussie de l'opérette à l'américaine au goût français et par là même une des rares *créations* lyriques d'entre les deux guerres. L'intelligence évocatrice (Pastourelle), la verve humoristique (duo des chats, chœur de l'arithmétique) s'y donnent libre cours et la tendresse enfantine retrouve

les accents ingénus et touchants de *Ma Mère l'Oye* (air de l'enfant, chœur final) ; le *Concerto pour la main gauche* fait d'un mouvement unique, extraordinaire crescendo parti de l'extrême grave et splendidement orchestré, se situe pareillement au niveau du *Trio* ou de *Daphnis*.

D'autres musiciens parvenus à la maturité et qui, eux, n'avaient pas encore trouvé leur voie, apporteront des solutions diverses aux nouveaux problèmes de la création, chacun s'efforçant à sa manière de s'insérer dans le courant de son temps. L'un d'eux, Albert Roussel, se sera plus particulièrement épanoui dans ces circonstances.

Albert Roussel (1869-1937)

1. **La vie.** — Né à Tourcoing, Albert Roussel viendra plus tard encore que Berlioz à la composition, abandonnant à vingt-cinq ans la marine dans laquelle il avait effectué de nombreuses croisières. Ses maîtres lui découvriront un don inné de la polyphonie : Eugène Gigout lui reconnaît le « génie de la fugue » et Vincent d'Indy lui confie la chaire de contrepoint à la Schola Cantorum presque aussitôt après qu'il y ait terminé ses études. Parmi ses élèves figureront Erik Satie, Edgar Varèse et Bohuslav Martinu. La guerre interrompt momentanément son activité créatrice. Seule la mort, survenue à Royan, viendra y mettre un terme.

2. **L'œuvre.** — Albert Roussel, homme de science, doté d'une solide culture générale, est avant tout sensible à la beauté mathématique. Son « génie de la fugue » est moins une aptitude à se plier sans défaillance à une discipline sévère qu'à s'exprimer naturellement au moyen de celle-ci. Si l'on voulait établir une différence entre Ravel et Roussel, le premier serait la raison de la sensibilité, le second la sensibilité de la raison. Roussel se plaît davantage au jeu des lignes qu'à celui des accords. D'Indy et Debussy l'effleureront à peine.

Sa manière propre se laissait pressentir dès la fugue de l'op. 1 : *Des heures passent* pour piano (1898), ou dans certaines mélodies du premier recueil dont l'accompagnement est écrit en contrepoint *(Madrigal lyrique)* ou à trois voix rigoureuses *(Invocation)*. Mais Roussel manifeste dès le départ une préférence évidente pour les formes classiques ; son idéal panthéiste se traduit aussi bien sinon mieux dans la *Suite* (1911) ou la *Sonatine* (1912) pour piano que dans les *Rustiques* (1906) ou le ballet *Le Festin de l'Araignée* (1913). En dehors de la chorégraphie, Roussel délaissera tout argument littéraire : chaque partie de la première symphonie *Le Poème de la Forêt* (1908) était construite malgré son titre comme un mouvement de symphonie classique ; Roussel retirera avant l'exécution le programme qu'il avait placé en tête de sa *Deuxième Symphonie* (1921). Un tel comportement va donner à Roussel ses chances d'avenir.

Avec le *Divertissement* pour vents et piano (1906), les *Evocations* (1911) et les premières mélodies sur des poèmes chinois *(Amoureux séparés, Ode à un jeune Gentilhomme)*, il était déjà en pleine possession de son art.

Les vingt dernières années de Roussel seront les plus fécondes. Ce contemporain de Debussy et de Ravel aura trouvé sa voie autour de la cinquantaine, moins à leur fréquentation qu'à celle de Stravinsky et de la musique populaire orientale. Celle-ci aura exercé sur Roussel, au cours de ses nombreuses croisières, une véritable fascination ; elle constituera un premier ferment décisif pour l'éclosion d'un style original.

A partir de 1919, sa démarche s'accentue vers la linéarité ; d'abord dans les dernières pièces vocales, le plus souvent empreintes d'une ironie malicieuse *(Le Bachelier de Salamanque, Réponse d'une Epouse sage, Jazz dans la Nuit, Sarabande, Cœur en péril)* et qui appartiennent au grand art de la miniature. Elles s'inscrivent dans l'histoire de la mélodie française comme une de ses dernières étapes. La poésie faite de gravité, de sérénité et de mystère qui caractérisait les mélodies antérieures va se retrouver par une sorte de transmutation, après *Light*, dans les adagios des symphonies et compositions de chambre.

Roussel est moins à l'aise au théâtre dans les airs

que dans les ensembles vocaux. Ceux-ci prédominent dans l'épisode mythologique *La Naissance de la Lyre* (1923), l'opérette *Le Testament de la Tante Caroline* (1936) et *Padmâvati* (1923), essai unique de renouvellement de l'opéra-ballet par un rattachement plus étroit à l'action de l'élément chorégraphique. Pour les chœurs, Roussel écrit encore un *Madrigal aux Muses* (voix de femmes, 1923) et *Le Bardit des Francs* (voix d'hommes, 1928), doté par la suite d'un magnifique accompagnement de cuivres et de batterie. Le *Psaume LXXX* (1929) est le digne pendant de celui de Florent Schmitt. Son souffle et sa grandeur simple et authentique autorisent à le rapprocher des oratorios de Haendel. On s'étonnera à moitié seulement que Roussel ait ici parlé de « retour à une musique pure », comme s'il s'agissait d'une composition instrumentale. Mais à la lecture, ce *Psaume*, selon une juste remarque d'Henri Prunières, se présente comme une symphonie vocale en trois mouvements. C'est montrer à quel point Roussel considérait la forme sonate comme la forme par excellence. Il devait l'illustrer, avec autant de personnalité dans un scherzo qu'un mouvement lent ou un allegro, à travers ses trois dernières *Symphonies* (1923, 1930, 1934), dont la troisième est à coup sûr la plus réussie, la *Suite en fa* (1926), le *Concert* pour petit orchestre (1926-1927), la *Petite Suite* (1929), la *Sinfonietta* pour cordes (1934), le *Concertino* pour violoncelle (1937). On notera une préférence marquée pour les petits ensembles et les instruments monodiques à cordes (*Quatuor*, 1932 ; *Trio*, 1937) ou à vent (*Joueurs de flûte*, 1924 ; *Sérénade*, 1925 ; *Trio avec flûte*, 1928) qu'il manie aussi heureusement en grande formation (*A Glorious Day*, 1932 ; *Prélude pour « Le 14 Juillet »*, 1936). L'esprit et les règles constructives de la symphonie qui s'étaient déjà imposées pour la composition de *Daphnis* auront également présidé à celle des deux nouveaux ballets de Roussel : *Bacchus et*

Ariane (1930) et *Aeneas* (avec chœur, 1935) où les conceptions de Diaghilev trouvent comme une dernière et éclatante illustration.

Le mérite principal de Roussel aura été d'avoir réveillé le culte de la symphonie et de la musique de chambre, d'avoir renouvelé la mélodie et le contrepoint par l'emploi systématique des gammes et des modes exotiques et des emprunts modérés à la polytonalité. Sa musique d'une grande plénitude et d'une grande retenue ne livre pas toujours son message au premier abord ; mis à part quelques mélodies et *Le Festin de l'Araignée,* elle n'a pas conquis d'emblée tous les suffrages. Est-ce parce qu'elle tente plus qu'aucune autre la difficile conciliation des mondes sonores européens et orientaux ? Est-ce encore et peut-être davantage parce qu'Albert Roussel, qui avait parfaitement assimilé un métier tardivement acquis, ne parvint pas toujours à s'exprimer avec cette aisance naturelle et ce « génie de l'essentiel » qui ne manquèrent jamais à Ravel ? Roussel use de couleurs franches, d'agrégations drues dont Stravinsky, voire Milhaud ont pu lui révéler le pouvoir expressif. Il retient ses élans ou les déchaîne dans une atmosphère de kermesse qui trahit ses origines nordiques. La danse prédomine comme chez Ravel et lui dicte ses plus belles inspirations. La violence même pour Roussel est source de beautés. Mais il conserve toujours un équilibre souverain et une grande richesse intérieure qu'il tient de son éducation autant que de son âge et qu'une existence privilégiée, illuminée par une compagne exemplaire, lui aura permis de sauvegarder. Au terme de sa vie, Roussel parle le langage de ses contemporains mais il échappe presque toujours au trouble du monde qui l'environne.

Dans ses vingt dernières années, Maurice Emmanuel (1862-1938) a observé une démarche assez semblable à celle de Roussel. Ses deux symphonies (*Vie et mort d'un jeune aviateur,* 1919 ; *Symphonie bretonne,* 1931) comme son *Poème du Rhône* (posth. 1939) témoignent de la même volonté d'insérer le programme dans les strictes limites d'une forme dûment respectée. Celle-ci avait prévalu dans la *Sonate en Trio* pour clarinette, flûte et piano (1907) comme dans les six *Sonatines* (1893-1925) pour piano. Au cours de la Cinquième, orchestrée — à un mouvement différent près — sous le titre de *Suite française,* les points de rencontre avec Roussel apparaîtront tout particulièrement.

Certaines de ces premières œuvres de Maurice Emmanuel passèrent inaperçues lors de leur première audition — quand elles bénéficièrent d'un tel honneur ! — et restèrent le plus souvent enfouies dans les cartons de leur auteur. Lorsqu'elles revinrent à la lumière, on les prit, comme les compositions ultérieures, pour des assimilations intelligentes de Stravinsky ou de Bartok, alors qu'elles en avaient été de singulières préfigurations. Ce fut ainsi le cas de la première *Sonatine* dite « bourguignonne », achevée en 1893 mais publiée seulement en 1923, de l'*Ouverture pour un Conte gai* créée en 1934 mais terminée dès 1890 ou encore de la *Sonate pour violoncelle et piano* entendue seulement en 1921 et qui avait valu en 1887 à Maurice Emmanuel, encore élève de Delibes au Conservatoire, d'être exclu, avant Ravel, du Concours de Rome.

Ce n'était pas seulement dans ses écrits que ce condisciple et défenseur de Debussy entendait prouver à sa façon comment la musique pouvait se libérer du « tyran *ut* » en recourant aux échelles modales et comment il était possible — il devait le montrer dans

ses opéras *Prométhée enchaîné* (1919) et *Salamine* (1929) — d'user sans pédantisme de la métrique ancienne pour retrouver une déclamation faisant étroitement corps avec la langue française.

La diffusion parcimonieuse de l'œuvre de Maurice Emmanuel, réduite à une trentaine d'*opus*, a forcément limité son audience et son influence. Cette malchance a eu pour origine le préjugé absurde et tenace selon lequel un théoricien *(Histoire de la langue musicale)*, un folkloriste *(Chansons bourguignonnes et du pays de Beaume)*, un professeur d'histoire de la musique, qui aura tant fait pour redonner droit de cité à son art parmi les matières enseignées à l'Université, ne pouvait se doubler d'un créateur valable et original. Heureusement cette coalition d'éléments contraires, après le black-out de la guerre de 1939 et à partir des années 1950, a désarmé : professionnels et public ont fini par comprendre que la science de l'érudit s'alliait en effet très bien au métier du compositeur à qui ne manquaient ni la sensibilité, ni l'énergie. Maurice Emmanuel ressemble par certains côtés à Paul Dukas avec les mêmes vertus et d'analogues inégalités. Mais les partitions personnelles et fortes, qui constituent la majeure part des œuvres qu'il n'a pas lui-même détruites, permettent de le classer également parmi ces créateurs indépendants capables d'échapper à l'emprise des courants qui les sollicitent. Les dons variés de Maurice Emmanuel vont de la fantaisie la plus saine (*Amphytrion*, 1938) à la grandeur âpre et tragique (prologue de *Prométhée*, récit de la bataille de *Salamine*). Il est seulement regrettable qu'une auto-critique sans doute trop sévère et un effacement imposé de l'extérieur aient empêché l'extension de ces dons à une production plus abondante.

Après Maurice Emmanuel, Charles Kœchlin (1867-1950) fut le plus remarquable compositeur-théoricien de sa génération. Une curiosité sans cesse en éveil a conduit

cet élève de Massenet et de Fauré à aborder tous les domaines et toutes les formations, à emprunter à tous les courants, à toutes les tendances y compris le dodécaphonisme, sans parvenir néanmoins à une stabilité esthétique. Sa connaissance particulière des vents lui aura permis de réclamer pour eux, avant Saint-Saëns, les droits à la grande sonate auparavant réservés au piano et aux archets. De même Kœchlin fut, après Schmitt et Roussel, un des rares symphonistes de sa génération à consacrer aux harmonies-fanfares autant de pièces originales avec (*Liberté* pour « *Le 14 Juillet* » de Romain Rolland) ou sans chœurs (*Quelques Chorals pour des fêtes populaires,* 1935-1936) et parfaitement appropriées. Dans quelque branche que ce soit, Kœchlin n'a rien laissé d'indifférent. Mais son catalogue considérable — plus de 200 opus ! — est loin d'être aujourd'hui encore complètement révélé. Poulenc, Sauguet, Martinet, entre autres, ont reçu de lui un enseignement dont on mesurera la solidité et la largeur d'esprit dans ses articles et ses nombreux ouvrages théoriques.

Gabriel Pierné (1863-1937) — qui fut l'assistant puis, de 1910 à 1934, le successeur d'Edouard Colonne à la tête des Concerts du Châtelet — sut évoluer en préservant avec souplesse sa personnalité dans les genres les plus divers. Cet élève de Massenet (composition) et de César Franck (orgue) s'était concentré avant 1914 en direction de l'oratorio *(Les Enfants à Bethléem, Saint-François d'Assise)*, de la musique de scène *(Ramuntcho)* et d'autres formes lyriques. Après la Grande Guerre, il s'illustrera, fait nouveau, dans l'opérette *(Sophie Arnould, Fragonard)* et le ballet *(Cydalise et le Chèvre-pied, Girations, Impressions de music-hall)* et signera ses plus belles mélodies *(Ballades de Paul Fort)*, pièces de piano *(Thème et variations, Passacaille)* et de musique de chambre *(Variations libres, interlude et final, Voyage au pays du tendre)*.

Antoine Mariotte (1875-1944) fut, à la même époque, directeur du Conservatoire d'Orléans, puis administrateur de l'Opéra-Comique. Cet élève de d'Indy a laissé quelques ouvrages lyriques qui méritent d'être signalés (*Salomé,* 1908) et une remarquable suite pour piano *Impressions urbaines* (1921) où sont évoqués les paysages et la vie des faubourgs ouvriers.

Philippe Gaubert (1879-1941) fut un flûtiste émérite. Il destina à son instrument quantité de pièces flatteuses et composa également d'estimables partitions lyriques *(Sonia)*, symphoniques *(Inscriptions sur les Portes de la Ville)* et chorégraphiques *(Alexandre le Grand, Le Chevalier et la Demoiselle)*. Mais il occupa une place de choix dans la vie musicale entre les deux guerres avant tout comme chef d'orchestre à l'Opéra et à la Société des Concerts du Conservatoire. Il en fut de même pour Rhené Baton (1879-1940) à la tête des Concerts Lamoureux et Pasdeloup. C'est à Désiré-Emile Inghelbrecht (1880-1965) qu'on doit, cette fois, la fondation en 1935 de l'Orchestre National — ce défenseur et ami de Debussy ayant prouvé des dons certains de compositeur dans la suite à quatre mains — partiellement orchestrée — *La Nursery*, sa partition la plus connue (1905-1932) avec le ballet *Le Diable dans le beffroi* (1922).

L'orgue

Le nouvel instrument, dont le premier spécimen était apparu dans les dernières années du XIX^e^ siècle, va remplacer les orgues détruits par la guerre. Il s'imposera en raison de sa parfaite aptitude à servir un mouvement en faveur d'une musique liturgique, où il y aura place pour une nouvelle forme d'expression, proche du poème symphonique : la musique à programme religieux. A Louis Vierne, va s'opposer son exact contemporain Charles Tournemire (1870-1939), brillant improvisateur qui, après Gabriel Pierné, aura succédé à César Franck comme organiste de Sainte-Clotilde. Son *Triple Choral* (1910), montrait déjà le chemin de *L'Orgue mystique* (1927-1932), monumentale et parfaite application de la doctrine énoncée par Tournemire lui-même : « Commenter chaque dimanche l'office divin au moyen d'improvisations ou d'œuvres écrites se rapportant directement aux textes du jour. » La monodie grégorienne servira de base à d'imposants édifices affectant les constructions les plus diverses, les plus savantes. Tournemire, selon qui le rôle de l'organiste doit être très fondu avec la liturgie, cherche moins à en imposer comme Widor ou à se

confier comme Vierne qu'à faire partager sa foi ; il parle aux fidèles leur langage et use de la plus complète liberté harmonique et rythmique ; d'où son influence plus profonde et plus durable. Les *Poèmes-Chorals* (1935) auront marqué le point de départ de la musique à programme religieux, parallèlement au *Chemin de la Croix* et à la *Symphonie-Passion* de Marcel Dupré.

De tous les courants liturgiques ou profanes qui se côtoient à l'orgue jusque vers 1935, Jehan Alain réalisera, à la veille de la guerre de 1939, une attachante et personnelle synthèse.

MEDIATHEQUE MUNICIPALE
AURILLAC

BIBLIOGRAPHIE

I. — ÉTUDES GÉNÉRALES

Histoire de la Musique (dir. Roland-Manuel), 1900.
Lionel de La Laurencie, *Le goût musical en France*, 1905.
Norbert Dufourcq, *La musique d'orgue française de Jehan Titelouze à Jehan Alain* (2e éd., 1949).

II. — ÉTUDES PARTICULIÈRES

Jean Mongrédien, *La musique en France des Lumières au Romantisme*, 1985.
Bruno Brévan, *Les changements de la vie musicale de 1774 à 1799*, PUF, 1980.
Constant Pierre, *Les hymnes et chansons de la Révolution française, aperçu et catalogue*, 1904.
Julien Tiersot, *Les fêtes et chants de la Révolution française*, 1908.
Adélaïde de Place, *La vie musicale sous la Révolution*, 1989.
Danièle Pistone, *La musique en France de la Révolution à 1900*, 1979.
Frédéric Robert, *La Marseillaise*, 1989.
— *Lettres à propos de « La Marseillaise »*, PUF, 1980.
Théo Fleishmann, *Napoléon et la musique*, Bruxelles, 1965.
Joël-Marie Fauquet, *Les sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870*, 1986.
Ouvrage collectif, *La musique en France à l'époque romantique (1830-1870)*, 1991.
Henry-Abel Simon, *Histoire générale (...) de l'institution orphéonique française, des origines à la guerre de 1870*, 1909.
Frits Noske, *La mélodie française de Berlioz à Duparc*, 1954.
Jean-Léon Beauvois, *Prélude, aria et final avec César Franck, cinquante ans de musique française (1830-1880)*, Grenoble, PUG, 1990.
Serge Gut et Danièle Pistone, *La musique de chambre en France de 1870 à 1918*, 1978.
Romain Rolland, *Musiciens d'aujourd'hui* (s.d.).
René Dumesnil, *La musique française entre les deux guerres*, Genève, 1945.

III. — BIOGRAPHIES

Brigitte-François Sappey, *Boëly*, 1985.
Nancy Van der Elst, *Henri Duparc*, 1972.
Edouard Lockspeiser (et Harry Halbreich), *Claude Debussy*, 1980.
Vincent Lajoinie, *Erik Satie*, 1985.
Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré : les voix du clair-obscur*, 1990.
Marcel Marnat, *Ravel*, 1986.

IV. — CATALOGUES

Ignace Pleyel (édit. Benton, New York, 1977.
Hector Berlioz (édit. Holoman), Bärenreiter, 1987.
Claude Debussy (édit. François Lesure), 1977.
César Franck (édit. Wilhelm Mohr, en allemand), Tutzing, 1969.
Charles Koechlin (préface Henri Sauguet), 1975.
Jean-François Lesueur (édit. Jean Mongrédien), New York, 1980.
Roger-Ducasse, Bordeaux, 1955.
Albert Roussel, Paris-Bruxelles, 1947.
Florent Schmitt (édit. Yves Hucher), 1960.
Charles Tournemire (édit. Joël-Marie Fauquet), Genève, 1979.

V. — ÉCRITS ET MÉMOIRES

Hector Berlioz, *A travers chants* (édit. Léon Guichard), 1968.
— *Les grotesques de la musique* (id.), 1969.
— *Les soirées de l'orchestre* (id.), 1969.
— *Correspondance générale* (dir. P. Citron), 5 vol. parus, 1972-1989.
— *Mémoires* (édit. P. Citron), 1991.
Claude Debussy, *Lettres* (édit. François Lesure), 1980.
— *Monsieur Croche antidilettante*, 1925 (2e éd. complétée par François Lesure, 1971).
Paul Dukas, *Ecrits sur la musique*, 1948.
— *Correspondance* (édit. Georges Favre), 1971.
Gabriel Fauré, *Correspondance* (édit. Jean-Michel Nectoux), 1980.
Charles Gounod, *Mémoires d'un artiste*, 1896.
Stéphen Heller, *Lettres d'un musicien romantique* (édit. Jean-Jacques Eigeldinger), 1981.
Edouard Lalo, *Correspondance* (édit. Joël-Marie Fauquet), 1989.
Jules Massenet, *Mes souvenirs*, 1912.
Maurice Ravel, *Lettres, écrits, entretiens* (édit. Arbie Orenstein), 1989.
Albert Roussel, *Lettres et écrits* (édit. Nicole Labelle), 1987.
Camille Saint-Saëns, *Regards sur mes contemporains* (écrits et articles rassemblés par Yves Gérard), 1990.
Gustave Samazeuilh, *Musiciens de mon temps*, 1949.

VI. — OUVRAGES THÉORIQUES

Hector Berlioz, *Traité d'instrumentation*, 1843.
Maurice Emmanuel, *Histoire de la langue musicale* (2 vol.), 1911.
René Lenormand, *Etude sur l'harmonie moderne*, 1912.
Charles Kœchlin, *Traité de l'harmonie* (3 vol.), 1943.
— *Traité de l'orchestration* (4 vol.), 1954-1955.
Désiré Dondeyne et Frédéric Robert, *Nouveau Traité d'orchestration à l'usage des harmonies, fanfares et musiques militaires*, 1969 (2e éd., 1991).

Voir aussi la *Revue internationale de Musique française* (Ed. Champion-Slatkine) très précisément consacrée à cette période.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction 3

PREMIÈRE PARTIE

DES LUMIÈRES AU ROMANTISME

Chapitre I — **La Révolution française (1789-1799)** 5

Origines et antécédents des Fêtes civiques, 6 — Les fêtes et chants de la Révolution française, 7 — Leurs prolongements aux XIX^e^ et XX^e^ siècles, 10.

Chapitre II — **Vers le triomphe du Romantisme (1800-1829)** 13

Postclassicisme de la tragédie lyrique et préromantisme du grand opéra, 17 — Du genre renouvelé de l'opéra-comique au mélange des genres, 19 — Postclassicisme et préromantisme de la musique sacrée, 20 — Apogée et déclin de la romance, 22.

DEUXIÈME PARTIE

DU ROMANTISME
VERS DE NOUVEAUX COURANTS

Chapitre III — **Le romantisme — unique ? — d'un romantique solitaire (1830-1863)** 25

Novateurs ou passéistes, 27 — Hector Berlioz, 29 — Autour de Berlioz, 37.

Chapitre IV — **Les lendemains du Romantisme (1863-1894)** 39

Du théâtre au concert, 40 — Drame ou symphonie ?, 42 — Post-romantisme et Parnasse, 42 — La création de l'opérette : Jacques Offenbach, 44 ; Emules et successeurs d'Offenbach, 46 — Le renouvellement de l'opéra et l'âge ingrat du drame lyrique : Gounod, 47 ; Massenet, 49 — Léo Delibes et le ballet symphonique, 50 — Deux artisans du renouveau symphonique et instrumental : Lalo, 51 ; Saint-Saëns, 53 — Widor et l'orgue symphonique, 54 — Cinq prophètes d'un âge nouveau : César Franck, 55 ; Bizet, 58 ; Chabrier, 61 ; Duparc, 62 ; Chausson, 64.

TROISIÈME PARTIE

APOGÉE ET LENDEMAINS D'UN ART NATIONAL ET INTERNATIONAL

Chapitre V — **L'Epoque 1900 (1894-1918)** 67

Evolution des formes musicales, 69 — Gabriel Fauré, 72 — Vincent d'Indy, 77 — Impressionnisme ou symbolisme ?, 81 — Claude Debussy, 82 — Autour de Debussy, 90 — Maurice Ravel, 92 — Florent Schmitt, 97 — Autour de Fauré, 99 — Autour de Vincent d'Indy, 100 — Paul Dukas, 102 — Esprits traditionnalistes et créateurs indépendants, 104.

Chapitre VI — **Survivants ou continuateurs ? (1919-1939)** 106

Du salon au concert, 108 — Du théâtre au cinéma, 111 — Maurice Ravel *(suite)*, 112 — Albert Roussel, 115 — Autour de Ravel et de Roussel, 119 — L'orgue, 122.

Bibliographie 124

Que sais-je?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

fondée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

2573 **Le hand-ball**
(C. Bayer)

2574 **Le développement de l'enfant**
(L. Maury)

2575 **Le stress**
(B. Stora)

2576 **La naissance du français**
(B. Cerquiglini)

2577 **Les parcs de loisirs**
(R. Lanquar)

2578 **Les expertises médicales**
(M. Godfryd)

2579 **La dépression**
(H. et P. Lôo)

2580 **Les anarchistes de droite**
(F. Richard)

2581 **Les mutilations sexuelles**
(M. Erlich)

2582 **Les caisses d'épargne**
(D. Duet)

2583 **La politique**
(N. Tenzer)

2584 **Les pays baltes**
(P. Lorot)

2585 **Le Président des Etats-Unis**
(P. Gérard)

2586 **Le despotisme éclairé**
(J. Meyer)

2587 **La politique régionale de la CEE**
(Y. Doutriaux)

2588 **Kierkegaard**
(O. Cauly)

2589 **La gestion publique**
(A. Giscard d'Estaing)

2590 **Histoire de la psychanalyse en France**
(J. Chemouni)

2591 **Les méthodes quantitatives**
(A. Mucchielli)

2592 **Les soins palliatifs**
(M. Tavernier)

2593 **La chasse en France**
(P. Wagret et A. Charlez-Coursault)

2594 **La chouannerie**
(G. du Pontavice)

2595 **La philosophie médiévale juive**
(M.-R. Hayoun)

2596 **Bergson**
(J.-L. Vieillard-Baron)

2597 **Migrants et réfugiés**
(J.-L. Mathieu)

2598 **Les sociétés holdings**
(A. Couret et D. Martin)

2599 **L'écu**
(G. Bekerman et M. Saint-Marc)

2600 **Histoire des universités françaises**
(J. Minot)

2601 **Histoire de la littérature française**
(R. Balibar)

2602 **La construction de la sociologie**
(J.-M. Berthelot)

2603 **L'anorexie et la boulimie de l'adolescente**
(H. Chabrol)

2604 **L'éthique financière**
(J.-F. Daigne)

2605 **Contributions indirectes et monopoles fiscaux**
(S. Lavigne)

9 782130 440758